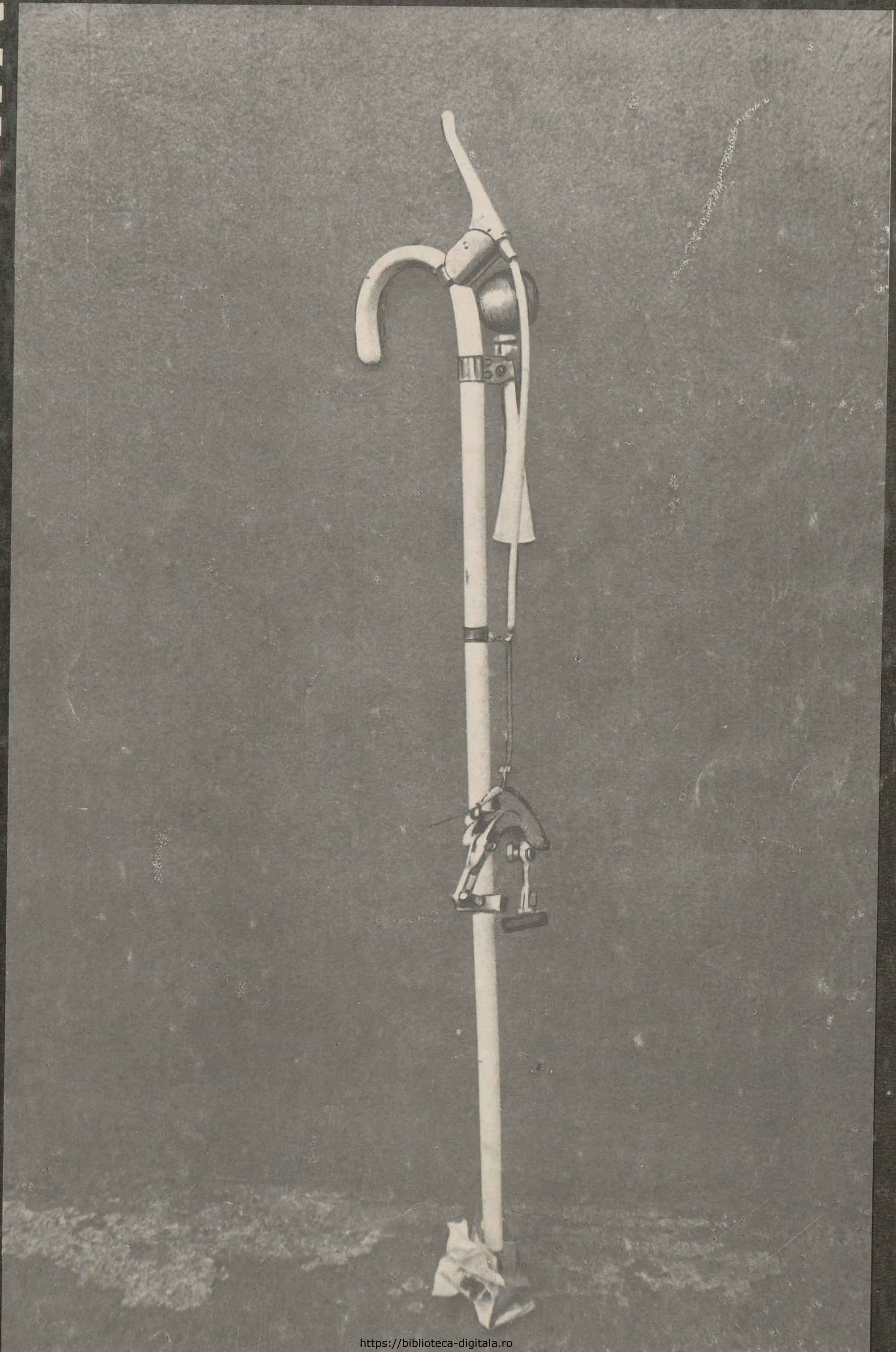
ARTA

6,7,8/90



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

masă rotundă (I) — bucurești, 26 iulie 1990, la redacția revistei «arta»

Adrian Guță (A.G.) — Discuția pe care v-o propun se integrează în nota dominantă a prezentului număr al revistei: încercarea de abordare complexă a fenomenului avangardei artistice — cu deosebire a celui românesc — de la momentul avangardei istorice pînă în actualitate. Intențiile acestea presupun un efort deloc neglijabil și chiar o doză de experiment — o dovadă o constituie înseși subiectele predilecte ale discuției de acum: avangarda în stricta contemporaneitate — partizanat/respingere a noțiunii (și trimiteri spre anii '60—'70), forme (eventuale) de manifestare (instalații, performanțe . . .), locul important/minor al acestora în arta românească a ultimului deceniu.

Poate că pentru cultura noastră o etapă de marcant sincronism cu făptuirile similare europene (global privind lucrurile) a constituit-o cea a avangardei istorice. Poate că retrospectiva considerare a anilor '60—'70, din punctul de vedere al rupturii cu stalinismul ce poluase spiritualitatea românească postbelică pînă la limita inferioară a intervalului propus, oferă șansa comentării unei avangarde sui-generis. Poate că o continuitate a termenului și acoperirii sale în concret în forme noi — investit cu calitatea de laitmotiv pentru acest număr din « Arta » — se identifică pînă astăzi.

Am invitat la prezenta discuție, ce beneficiază de o generoasă deschidere, artiști de avangardă — îndrăznesc să afirm — din patru generații; partitura secției de critică este asigurată de unii din membrii redacției.

Wanda Mihuleac (W.M.) — După părerea mea, termenul de « avangardă » este perimat. Să vorbim despre avangardă, cu termenul de « avangardă », în 1990 . . . ?

Decebal Scriba (D.S.) — Aderînd la opinia ta, Wanda, cred că trebuie să punem în discuție noțiunea, care a fost mult comentată în ultima vreme. Mai este ea un reper teoretic pentru unele experimente ?

W.M. — Mă gîndeam, între altele, la o paralelă între noul expresionism al anilor '80 și teoria care devine acum tot mai pregnantă, a « inexpresionismului ».

D.S. — Putem, contestînd vechea accepție a termenului de « avangardă », să definim « noua avangardă ». Dar mai important mi se pare altceva: noile experiențe artistice, pe care vrem să le discutăm, sînt specifice unui fenomen de « tip avangardă », sau trebuie să le găsim altă acoperire noțională? Cît de elastic este termenul de « avangardă »?

W.M. — Depinde de beneficiar și de comentator . . .

Dan Perjovschi (D.P.) — Poate este importantă și adaptarea artistului la noțiunea respectivă.

D.S. — Personal, nu țin să mă raportez în nici un fel la fenomenul de avangardă. Manifest mai degrabă reținere, decît apetență pentru a fi inclus în sfera de acțiune a acestui termen.

Călin Dan (C.D.) — Ca să putem spune dacă ne place ori nu avangarda, dacă ne înscriem sau nu în ea, ar trebui, în primul rînd, să cunoaștem bine zestrea informațională cu privire la respectivul fenomen. Or, fapt regretabil, stăm rău din acest punct de vedere, situație în care prezentul sumar al revistei este justificat și compensatoriu. Începînd cu punerea la punct a situației istorice a avangardei, care este dezastruoasă atît la nivelul literaturii cît și al artelor vizuale, continuînd cu modul în care fenomenul a fost receptat de-a lungul timpului și ajungînd pînă la perioada care intră acum în discuție, s-a putut constata în permanență un joc al ignorării, de multe ori răuvoitoare și brutale, a fenomenelor pe care le putem numi « avangardă » sau care în orice caz țin de un anume tip de expresie neconformist; există o inapetență funciară, cred eu, a spiritului românesc și a societății românești la ceea ce se numește avangardă, adică la tot ce este mai disconfortant din punct de vedere al discursului și al demersului, la tot ce nu se încadrează într-un anumit tip de artă consumabilă. Nu mai este un secret (am și experiențe personale în acest sens) că atacurile cele mai piezișe, eficace, vin din

https://biblioteca-digitala.ro

rîndurile colegilor noştri — sînt unele persoane care au impresia că doar un singur drum sau două — paralele — sînt îngăduite, în rest nimic. Avem de-a face cu o reacţie aproape gregară, şi dacă mă gîndesc la modul cum « înfloresc » în ultima vreme manifestările din viaţa politică, am impresia că agresivitatea şi lipsa de toleranţă din acel mediu prezintă similitudini cu unele reacţii din cîmpul culturii.

Schimbînd palierul discuţiei — cred că s-a făcut avangardă la noi în anii '80. Avem un decalaj foarte clar faţă de alte tipuri de fenomene. În perimetrul nostru, pentru că trebuie (sau încerci în mod utopic) să deblochezi nişte inerţii, te afli în poziţia unui om care face avangardă, adică a unui individ care face gesturi gratuite, violente, încercînd să intre într-o relaţie care nu este de dialog, ci mai degrabă o relaţie de lovitură şi fugă. În altă parte faptul acesta poate părea stupefiant, numai că aici nu sîntem « în altă parte », asta e mentalitatea, şi într-un asemenea context e nevoie chiar să se spună că se face avangardă. Desigur, raportarea la Occident în analiza avangardei româneşti

W.M. — Cred că unul din ticurile culturii noastre a fost tocmai permanenta raportare la un model exterior. De aceea şi « handicapul » ce a marcat avangarda românească, de la începuturi pînă la cea, să-i zicem, contemporană; noul a fost mai totdeauna întîmpinat la noi cu: « Asta s-a făcut deja în Occident », chiar necunoscîndu-se ce s-a făcut cu adevărat acolo — era ştampila care se aplica acelor fapte artistice care « ieşeau din rînd », fapte care, fiind considerate pastişe ale celor din Vest, deveneau neinteresante. Şi oameni de bine raţionau astfel, adăugînd: « Nu e în spiritul românesc ». Aş spune că într-un astfel de context marginalizat, blamat, s-a desfăşurat şi cariera mea artistică din 1970 pînă acum; noroc că uneori făceam şi cîte ceva mai « clar », mai apreciabil de către publicul larg.

D.P. — Observaţiile se pot raporta şi la aspectul financiar: nu există nici pînă astăzi fonduri din care să fie sponsorizate acţiuni ori instalaţii; cît despre montarea unei casete video, intervin dificultăţi de temut.

D.S. — Revenind la o idee anterioară: eu nu mi-am propus niciodată să fac avangardă; am comis ceea ce am comis pentru că mi s-a părut normal, pentru că acelea au fost modalităţile de exprimare pe care le-am găsit. Nici una din experienţele mele nu a fost neapărat legată de ceea ce se făcea în altă parte; nu ştiu dacă este vorba despre avangardă.

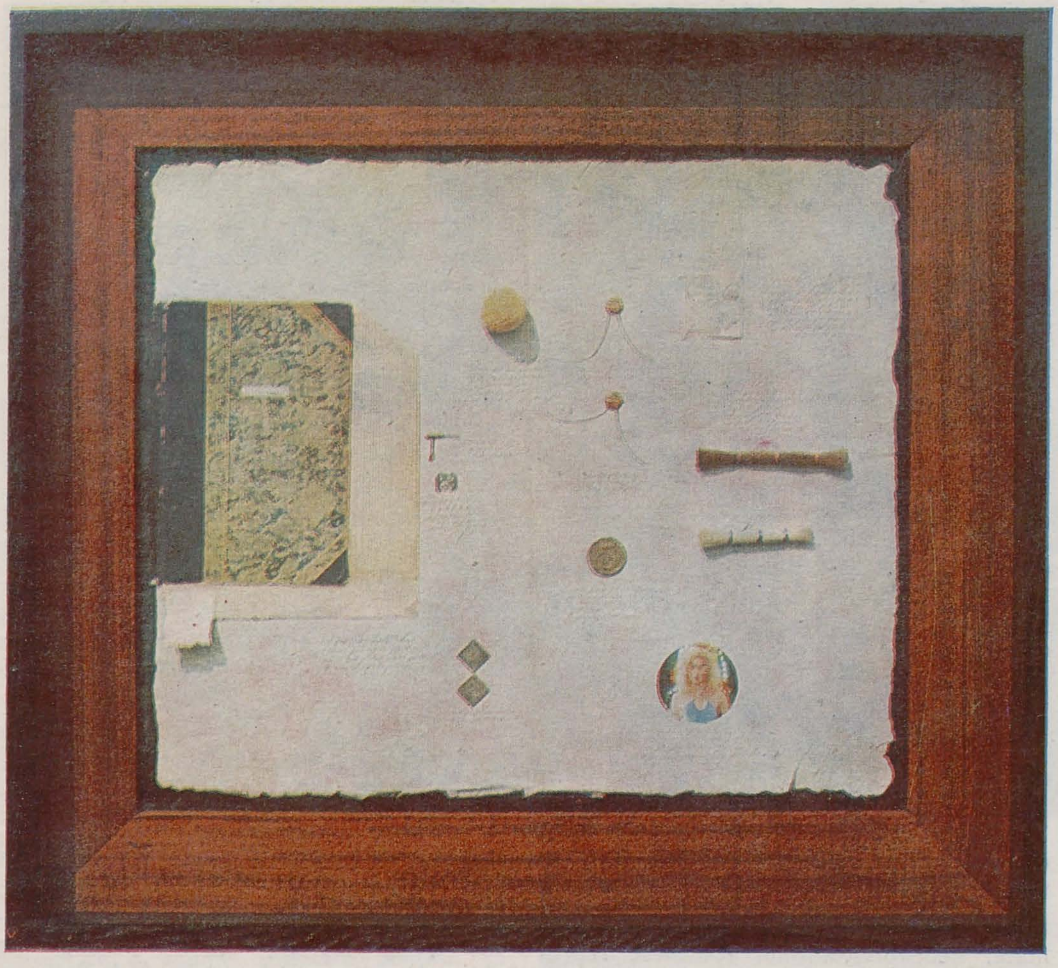
A.G. — Avangarda istorică era un cumul de gesturi cu program. Să înţeleg că în ultimii ani nu mai există avangardă cu program, ci doar fapte care **apoi** se definesc sub raport conceptual, eventual?

D.S. — Sigur că da. Care pot fi integrate, să zicem, conceptului de avangardă, sub anumite aspecte, sau nu.

A.G. — Recent, cîţiva dintre noi am vizionat, la Institutul de cultură al Republicii Federale Germania, o serie de casete reprezentative pentru arta video din această ţară; la fel de util şi interesant mi s-a părut faptul că în acelaşi spaţiu au fost proiectate şi casete « derulînd » înregistrări de performance-art (aş spune eu) aparţinînd unor plasticieni români. Am sesizat în felul acesta, în ce mă priveşte, unele diferenţe majore între accepţia conferită artei video în Germania Federală şi cea care i se acordă acestui « gen », deocamdată, la noi; în al doilea caz, repet, era vorba mai mult de filmarea unor performanţe, în timp ce în primul (şi poate nu greşesc extrapolînd punctul de vedere vest-german asupra Occidentului în general), arta video presupune o sinteză tehnică a unor mijloace avansate care nouă încă ne lipsesc, ceea ce explică, măcar parţial, varianta românească de video-art ca o succesiune de imagini ale unor « întîmplări » petrecute în unitate de timp şi loc.

D.S — De fapt nu e vorba de artă video la noi. Am putea repera doar unele aspecte

https://biblioteca-digitala.ro



ION BITZAN — Vitrina, 1984

ION BITZAN — Cartea de geografie, 1982
ION BITZAN — 12 cutii cu săculeți albi de pînză însemnați cu alb și roșu, 1970

care seamănă cu ceea ce se numește artă video.

Geta Brătescu (G.B,) — Apariția artei video aduce în tehnica proiectării, în spațiul cinematografic, echivalentul a ceea ce a adus apariția tușei în tabloul clasic italian. Arta video, așa cum o înțelege Paik, de pildă, distruge spațiul imaginii — acesta devine concret prin fărîmițarea lui, prin lucrul cu el, așa cum tușa « lucrează » cu suprafața tabloului. Tehnicitatea are o mare importanță. Are loc un fel de constituire a unui nou spațiu din temporalizarea lui dincolo de timpii imaginii. Lipsurile filmelor realizate aici sînt probabil de ordin tehnic — pentru a obține o asemenea structură video, trebuie o instalație complicată, colaborarea cu o echipă de ingineri . . .

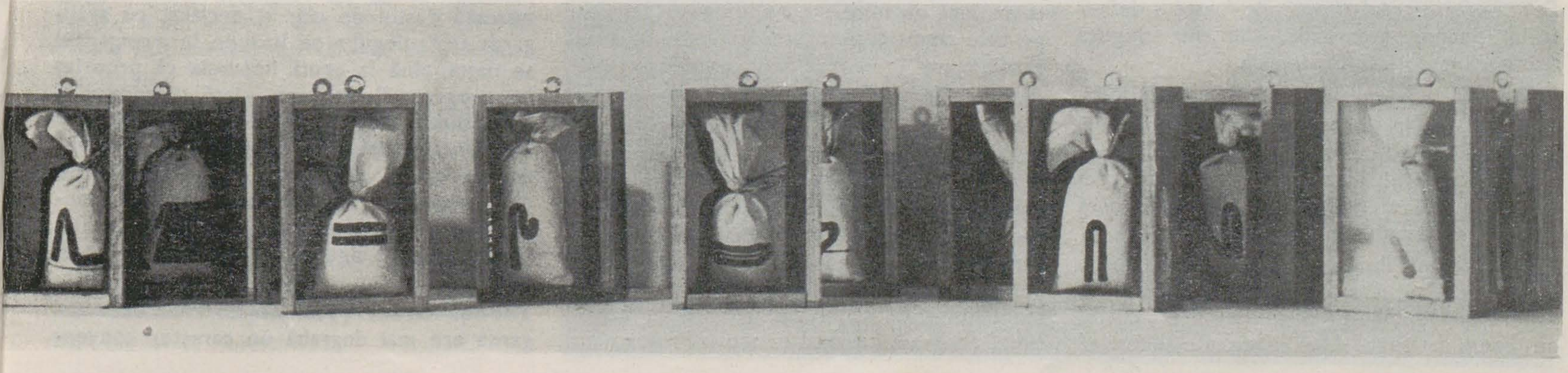
W.M. — Aș încerca să ordonez cîteva idei în legătură cu acest subiect. Din cîte am văzut în străinătate, arta video presupune un spectru larg de probleme. Aș propune chiar o clasificare, în trei « regnuri » importante: 1. cel pentru care televiziunea, considerată circuit închis, reprezintă un sistem în care artistul este înlocuit cu camera — exemplific prin ceea ce făcea Nam June Paik, la un moment dat, sau Ulrike Rosenbach; 2. obiectul: monitorul-televizor, folosește ca un obiect într-o instalație, într-o sculptură video, într-un ambient video; 3. în această ultimă situație, este vorba de un film realizat cu mijloacele speciale ale unei mese de montaj-video. Artistul român s-a încadrat și el în aceste trei mari « regnuri » — deci nu din acest unghi văd eu decalajul. Unii dintre noi au înțeles că arta video înseamnă a vedea nu cu ochii, ci cu obiectivul, alții au înțeles că acest obiectiv poate să fie în afara ta — ca în cazul unui film, la care se asistă — așadar atitudini apropiate de ceea ce se întîmplă în Vest; ceea ce este la noi, să zicem, mai « frust », mai primitiv, este că lucrurile au fost făcute într-un mod familiar, adică nu au avut « detenta » din alte părți și nu a existat conștiința a ceva ce va fi proiectat în competiție cu alte făptuiri din același domeniu. Ceea ce am făcut noi din '87 și mai dinainte a fost pentru aici, « de casă ». A fost video « artizanal », realizat cu mijloace puține și sărace, pentru priviri neobișnuite cu altceva.

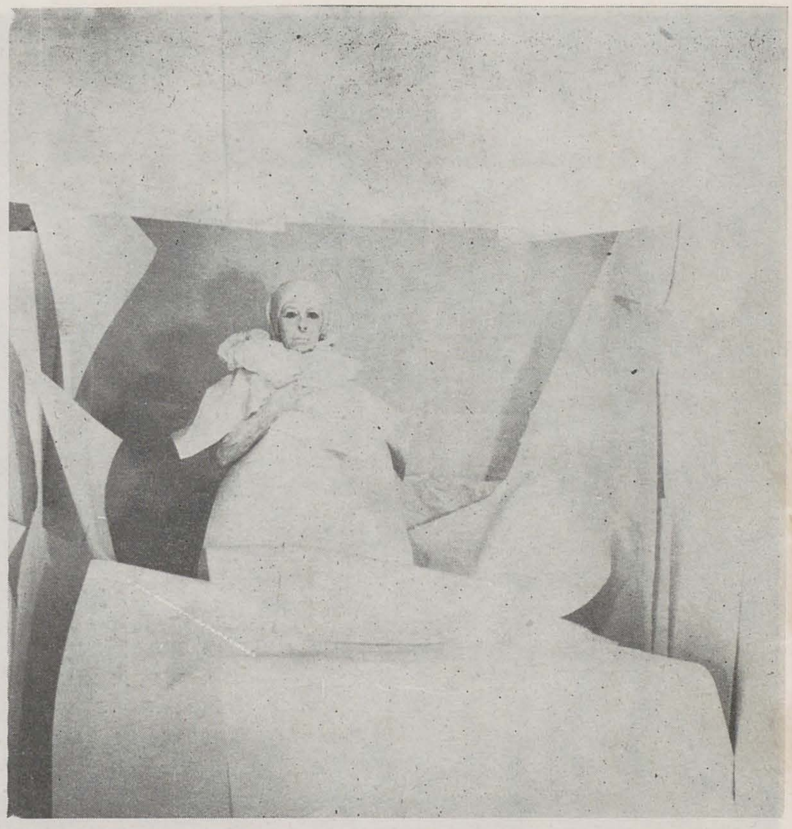
A,.G. — Un depozit de memorie vizuală?

WM. — Da, poate și în sensul necotării ca artă. Acum lucrurile se schimbă — scoatem acele casete de la naftalină, le « cosmeticizăm » puțin și devin un fenomen real, pentru că el a existat, dar nu ca artă video, ci ca un păstrător decent al unor evenimente, petrecute într-un oarecare underground.

C.D. — O problemă importantă este că nu am stabilit ce înseamnă avangardă pentru noi. Dacă încercăm să semiotizăm puțin termenul și să ne raportăm inevitabil la lucrurile știute, deci la cele vechi, avangarda este un mod polemic de a te situa față de cîmpul artistic, de zona esteticului, și totodată un mod evident polemic și angajat — subversiv ori manifest — față de cîmpul socialului. Așa s-a pornit în toate avangardele istorice, oriunde în lume. Deci — din acest punct de vedere — mai există la noi, în avangardă, respectivul tip de mentalitate? Căutînd răspunsul, am impresia că e foarte posibil să nu mai avem avangardă, în sensul că amintitul caracter polemic lipsește, cred, din varii cauze — nu le analizez acum. În consecință, avansez ipoteza că este vorba mai degrabă de asimilarea unor tipuri de limbaj care, poate, inițial au fost polemice; producîndu-se așadar asimilarea lor în cultura noastră, folosirea firească a acestora este de acum un « bun dobîndit ». Cred că în multe cazuri așa stau lucrurile.

În mod serios, la noi situarea în avangardă se face dinspre public spre artist și nu invers; artistul lucrează natural și uneori, mă tem eu, destul de burghez, cu instrumentarul pe care i-l pune la dispoziție istoria artei contemporane — ceea ce este de fapt normal (protocronismul, sincronismul nu-și au locul aici). Există o ritmicitate inevitabilă, un flux de informații care ne asaltează și în





legătură cu care nu trebuie să ne întrebăm: « cît? », « cum? ».

Organismul cultural se va regla probabil pe parcurs. Există un fel de artă video și aici. Nu trebuie să creăm false probleme: « De ce facem abia acum? », « De ce să mai facem cînd au făcut ,,ei'' ». Pentru că, inevitabil, facem. Neoexpresionismul a apărut în România fiindcă trebuia să apară, nu din cauză că s-a făcut și în Italia, de pildă.

Revin. La noi, mentalitatea este indusă dinspre public, către artist — acesta din urmă oferă o împlinire care uneori este înspăimîntător de benignă, iar publicul, chiar cel cultivat, devine retractil și pune stavilă comunicării izolîndu-l pe artist care, brusc, intră în avangardă — nu are altă șansă deși inițial nu este întotdeauna polemic. În ce-i privește pe tinerii care au debutat în neoexpresionism acum cîțiva ani, se poate într-adevăr spune că mentalitatea este a avangardei, în timp ce limbajul nu este de avangardă; mentalitatea: agresivitate și răspuns la agresivitate, reacție la anumite comodități, la pictura « consumistă », « de sufragerie »; mijloacele: repet, absolut benigne. Acești tineri au resimțit atacul în mod visceral, diferit de noi.

D.S. — Caracterul polemic este definitoriu pentru avangardă, dar nu singura trăsătură esențială a acesteia.

C.D. — O diferențiază însă de alte mișcări.

D.S. — Abordarea unor limbaje noi poate fi polemică în mod deliberat, ceea ce la noi cred că s-a petrecut doar izolat. În orice caz, astfel de limbaje, oferite publicului, provoacă acestuia o reacție . . . polemică.

A.G. — Ajunși în acest punct, se naște oare o dilemă? Definirea avangardei din punctul de vedere al mentalității și din cel al limbajului ne conduce spre două rezultate diferite?

C.D. — Aceste două aspecte trebuie analizate împreună.

A.G. — Dacă delimităm avangarda ca mentalitate, neoexpresionismul românesc reprezintă un fenomen ce se include în această mișcare.

C.D. — De acord.

A.G. — Dacă ne raportăm la limbaj, nu mai ajungem la aceeași concluzie.

W.M. — Privind astfel lucrurile, putem face constatări interesante. Un sistem de opoziție, combativ, sau cum spunea Călin Dan: « polemic », este și un fenomen de tipul . . .« Prolog ». Un astfel de fenomen este mai combativ, în plan ideatic, decît neoexpresionismul românesc.

C.D. — Să vedem și argumentele.

W.M. — Un sistem precum « Prologul » — un fenomen « retro », văzut din exterior — poate însemna o atitudine polemică față de un lucru stabilit ca avangardă.

D.S. — O orientare de tipul « Prologului » este — întîmplător sau nu — mai dotată cu program decît avangarda; are chiar un program declarat.

Dan Mihălțianu (D.M.) — Mie mi se pare că « Prologul » este tot în zona avangardei, chiar dacă nu folosește mijloace noi, ci doar pe cele tradiționale. Este o reacție de avangardă.

A.G. — Dar presupune **recuperarea** unei tradiții . . .

C.D. — Eu am rezerve. M-a interesat mult fenomenul « Prolog ». Coerența programatică poate fi sau nu — în orice caz nu se pune problema obligativității — un atribut al avangardei. Acest argument, așadar, nu are valoare pentru mine. « Fluxus », de pildă, are o mentalitate difuză și zdrobitoare în același timp, program nu cred că are. « Prolog » are program, și încă unul foarte coerent; dacă luăm în considerație « litera » lui, nu este vorba de avangardă. Categoric. Dacă disociem programul expozițiilor « Prolog » de obiectele ca atare și le privim de la Paris ori de la Londra, este cea mai fulminantă avangardă. Incluzînd însă faptele în contextul de aici, fenomenul apare, aș spune, retrograd și pe alocuri chiar periculos. Putem să privim lucrurile din diverse puncte, dar mi se pare obligatoriu să analizezi mișcarea funcție de locul în care apare. În aceste din urmă condiții, « Prologul » nu reprezintă un fenomen de avangardă; nu are cum, atît timp cît lucrează sub umbrela unei tradiții, încercînd să recupereze o tradiție care este acceptată — este vorba de o tautologie, un fel de demonstrație **pro-domo** care nu știu cui trebuie să-i folosească. Sînt lucruri pe care le știm, le avem în noi . . . N-am nevoie să mi se spună că trebuie să-l iubesc pe Andreescu — îl iubesc foarte mult pe Andreescu; dacă mi se impune să văd mereu un anumit tip de pictură care trebuie să mă învețe un lucru, încep să-l regret.

Situația conține însă și o doză de « perversitate ». Nu poți scoate « Prologul » dintr-un anumit context, care este al unei avangarde. Probabil tocmai datorită faptului că polemizează destul de clar și declarat cu avangarda, « Prologul » se include în avangardă; se naște pînă la urmă impresia că propriul lui program îl distruge — iată paradoxul și frumusețea acestui tip de expoziție, care luată în sine poate nu înseamnă mare lucru; ea nu poate să existe decît « înghițită » de avangardă și, finalmente, avangarda, fenomen pe care « Prologul » îl refuză, este mai puternică, îl « digeră » și rezultă ceva mai bun . . .

Teodor Graur (T.G.) — Eu cred că avangarda are mai degrabă un caracter conven-

https://biblioteca-digitala.ro

GETA BRĂTESCU — Autoportret în costum de călătorie, 1985
GETA BRĂTESCU — Secvență din happeningul « Către alb », 1971
GETA BRĂTESCU — Surîsul, 1978 (lucrare distrusă)

țional. Fiecare epocă are propria ei avangardă. Dacă o definim simplu: reacție împotriva a ceea ce este oficializat — împotriva artei oficiale, în cazul nostru — atunci fiecare dintre noi care, așa cum spunea Decebal Scriba, a făcut ceea ce a simțit fără să-și pună neapărat problema avangardei, înseamnă totuși că a activat sub semnul acesteia, că ne putem considera avangardiști, pentru că am reacționat împotriva artei oficiale.

A.G. — În felul acesta deschidem și mai mult orizontul noțiunii în discuție . . .

T.G. — Și revenind la « Prolog », aprecierea lui depinde de unghiul din care îl analizăm. Astfel, la un moment dat, acesta poate fi considerat aproape « artă oficială », în altă situație: dimpotrivă.

C.D. — Există un adevăr în această idee. Este vorba de o fază cînd, presupun că în mod involuntar, « Prologul » a fost oarecum asimilat unei tendințe care s-ar putea numi artă « semi-oficială », de unde și rezervele unora (inclusiv ale mele), nu legate de opțiunile plastice, ci de modul subtil în care un tip de opțiune plastică poate fi « capturat » și folosit de o anume orientare politică, cu care, teoretic, ar trebui să se afle în polemică.

T.G. — Aș vrea să subliniez un fapt cu caracter general, în opinia mea. Cînd un grup scoate un manifest și organizează o expoziție, el intră deja în sfera politicului.

A.G. — Orice gest de atitudine este un gest politic?

T.G. — Așa am fost învățat să judec.

D.S. — Din punctul meu de vedere, atît ceea ce făceam noi cît și ceea ce s-a făcut la « Prolog » reprezintă o reacție. Sînt doar două moduri **diferite** de a reacționa față de arta oficială.

C.D. — Care artă oficială?

G.B. — Sînt mai multe « arte oficiale » . . .

D.S. — Da. Convențional, însă, înțelegem prin aceasta « realismul socialist » în faza sa ultimă, specială.

G.B. — Dar și Andreescu a fost o artă oficială, a fost « captat » în sfera ei asemenea lui Grigorescu și altora . . .

D.S. — Aveți dreptate. Ca să se justifice, pentru a se susține, arta oficială a asimilat valori, le-a « integrat » pe cele care îi erau convenabile.

C.D. — Și în felul acesta le-a « oficializat ».

D.S. — Da. Dar toți știam cît de caducă este această oficializare.

C.D. — Nu cred. Existînd, nu putea fi caducă. Dacă eram intoxicat cu un anume tablou de Grigorescu, pe care-l vedeam mereu în contextul unor reportaje oficiale, nu-l mai puteam accepta fără o conotație de rigoare.

D.S. — Nu poți contesta însă că este o conotație forțată.

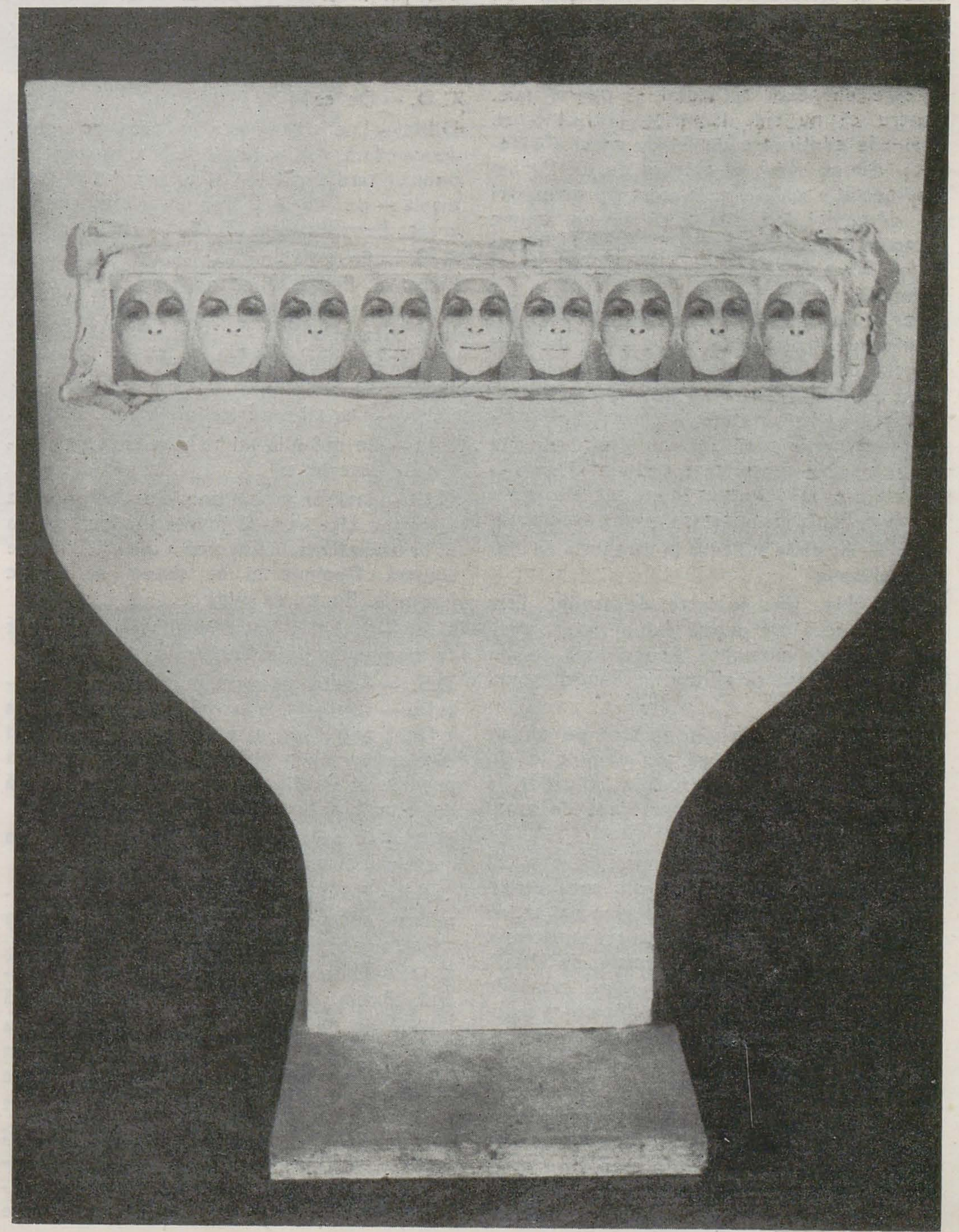
C.D. — Nu cred că este o conotație forțată. Am fost forțat s-o fac, dar trebuia.

D.S. — Nu sînt de aceeași părere.

C.D. — O artă care se reclamă de la tradiție și de la Andreescu — iată un raționament făcut de persoane a căror bună credință nu o pun la îndoială, dar în momentul cînd apare cineva din exterior și analizează fenomenul, nu poate ignora și tipul de conotație arătat, pentru simplul motiv că el există și intră în calculul sau în subconștientul fiecărui privitor; poate intra chiar în calculul unora care vor să exploateze acest lucru.

W.M. — Am cunoscut în Franța niște critici care au fost în București înainte de Revoluție. Aici erau duși la atelierele din strada Pangratti, deci în mediul unor buni artiști români. Erau îndrumați acolo de Consiliul Culturii și Educației Socialiste și cunoșteau atelierele unor artiști « oficiali », care erau însă și dintre cei mai valoroși. Străinilor le erau prezentați de către delegații acelui minister, condus de persoane binecunoscute și « dragi» nouă, plasticieni români cu adevărat importanți și li se spunea: « Aceasta este arta românească ». Din cîte știu, nu i s-au arătat vreunui străin portretele oficiale sau alte lucruri asemenea făcute nu de artiști foarte buni întotdeauna, dar care erau bine puși în față. Aceasta era adevărata « față » a României acum 3—5 ani. Așadar amestecul era mult mai dubios. În consecință, față de care artă oficială încercăm să facem avangardă? Aceasta este problema . . . Adică, aș spune că se elimină din discuție vederile industrial-agrare, pentru că nu ele reprezentau arta românească.

D.P. — Un alt exemplu al duplicității dinaintea Revoluției, greu de înțeles în afara țării,



îl constituia structura revistei « Arta», mai precis — cum era posibil ca după prima pagină, dedicată lui Ceauşescu, să apară exemple de artă adevărată, ce nu avea nimic de a face cu « comanda socială » . . .

A.G. — Noi eram însă familiarizaţi cu aceste inevitabile paradoxuri.

C.D. — La ora actuală, dacă se mai face avangardă, nu cred că se mai face o avangardă de tip polemic la nivelul limbajului, ci numai la cel al mentalităţii, pentru că limbajele s-au « atomizat » atît de tare şi totul este atît de permisiv, încît nu prea mai există adversari; polemica poate fi la nivelul inerţiilor şi al mentalităţilor, sau, aş spune, « radiară » şi întîmplătoare; nu mai poţi considera arta ca pe un « bloc » masiv. Avangarda aşa a început, voind să distrugă arta în general. Acum, arta se ocupă singură de propria-i distrugere.
A propos de arta oficială, vreau să-mi fac publică o mai veche părere despre acest aspect în pictura domnului Ion Bitzan. Am impresia că în jurul acestui fenomen s-a instalat un fel de tăcere vinovată, sau ocrotitoare, care este complet falsă, în opinia mea, şi care dăunează artistului şi operei sale, pentru că nu sînt lămurite nişte lucruri. Trăim în continuare un fel de apăsare vinovată, dar nu vrem să scăpăm de ea. Eu am « suspectat » mai de mult acest tip de lucrări ale domnului Ion Bitzan că au un anume caracter polemic. Autorul, aici de faţă, poate să confirme că am schimbat uneori priviri complice . . .
Sigur, nu pun în discuţie caracterul polemic, ironia, la alţi plasticieni cu adevărat devotaţi temei « celui mai iubit fiu al poporului », de pildă. Pe de altă parte, vreau să relev că în dialogurile cu prieteni ai mei « agresivi » din zona avangardei, apăreau şi alte aspecte interesante — se spunea: trebuie să privim cu atenţie la televizor « magnificele spectacole », sînt fenomene greu repetabile.

G.B. — Aş plasa aşa ceva în categoria micilor masochisme.

C.D. — Nu, sînt subiecte de studiu. Este adevărat însă că puţină lume putea gîndi astfel în acele momente. Acum, după, se vor găsi destui care să afirme: « Erau chestiuni hilare ».

A.G.— Trecînd discuţia noastră pe un alt plan: cineva îmi spunea, nu demult, că în prezent toleranţa reciprocă a stilurilor, a limbajelor, anulează de fapt ideea de avangardă. Ce părere aveţi?

C.D. — Ca teorie sună frumos, în practică e mai complicat. Altfel nu am avea artişti care sînt în mod clar « pe margine » şi artişti care sînt în mod clar « în centru ». Aceasta nu este o chestiune de generaţie, de vîrstă; există efectiv o « margine » care cuprinde creatori de la 27 la 70 de ani. Poate că fenomenul respectiv este apanajul şi « privilegiul » unei societăţi închise, ca a noastră.

W.M. — Eu cred că o astfel de dezbatere este utilă în special pentru comportamentul nostru unii faţă de alţii. Să recunoaştem că există o anume făţărnicie între noi generată de condiţiile în care am trăit cu toţii — am crezut că e mai bine să menajăm nişte lucruri, să nu le spunem pe nume. Acum a sosit probabil momentul să facem cu adevărat istorie de artă — va trebui ca reprezentanţi ai branşei să se ocupe serios, lucid, de reperele '70, '80 . . . Ceea ce s-a întîmplat în România nu s-a întîmplat nici în U.R.S.S., nici în Bulgaria, nici în Iugoslavia, nici în Polonia. Dacă nu o să mărturisim că aici lucrurile au fost foarte amestecate, dacă nu vom elimina faptele şi condiţiile care au dus la situaţia « pupat Piaţa Independenţei » din arta românească, vom ajunge iar într-un impas comod. Trebuie pus degetul pe rană.

D.M. — Încă ceva cu privire la raportul dintre avangardă şi arta oficială. După Revoluţie, pentru o scurtă perioadă, şi neîntemeiat (mi-am dat apoi seama), m-am temut că ceea ce fac eu ar putea deveni ceva oficial. Logic, era oarecum posibil. Am discutat şi cu alţii şi mi s-a părut că la un moment dat voi fi în pericol să alunec pe panta oficială. M-am gîndit: ce s-ar putea îmbrăţişa la respectivul nivel ca revers al artei socialisto-ceauşiste, decît cealaltă « faţetă »; în acest caz, noi eram « în faţă ». După aceea am realizat că nu era totuşi posibil.

C.D. — De ce?

D.M. — Lucrurile nu s-au prea schimbat, deocamdată. Am văzut o revistă germană de popularizare a culturii şi turismului în Germania — pe lîngă Dürer şi nişte castele, apărea Beuys, ca artă oficială .

A.G. — Probabil era vorba de faptul că Beuys a intrat deja într-un « sertar » al istoriei artei contemporane.

Ion Bitzan (I.B.) — Care tip de oficializare te deranjează, domnule Mihălţianu? Spuneai că te-ai temut . . .

D.M. — Da, mi-era frică într-un fel.

I.B. — De ce? Mie mi se pare un fapt pozitiv să fii acceptat.

C.D. — Iată un nou punct de declanşare a discuţiei. Una este să fii **recunoscut** şi alta să fii **oficializat.** « Capcana » oficializării este sinistră. Depinde în ce sistem se petrec lucrurile. Beuys, de pildă . . .

G.B. — . . .Nu a fost oficializat; era asimilat ca monument de cultură.

D.S. — Acesta e termenul cel mai periculos — strategia « **asimilării** ». Ori Beuys a făcut parte din categoria de personalităţi care au repus în discuţie de mai multe ori propria lor condiţie cu o virulenţă, cu o forţă extraordinară.

D.P. — O parte din el a fost asimilată. Era totuşi supus unei circulaţii a valorilor.

D.S. — Era o permanentă tentativă de asimilare, pentru că Beuys se afla mereu în mişcare şi alimenta noi conflicte.

C.D. — Chiar starea polemică era asimilată. Avem de-a face cu o interminabilă înlănţuire de rupturi, reprezentînd lupta dintre artist şi sistem. Mai la obiect — am scăpat de un sistem totalitar (sper) în care relaţia artist-putere era foarte clară, cum la fel de limpede era ce înseamnă artă oficială; într-un sistem eliberat de această unică presiune e vorba de asimilare, nu de oficializare. De fapt, cred că singurul artist este artistul **valabil,** care polemizează în permanenţă că această condiţie.

D.M. — Să mă fac înţeles în alţi termeni: nu îmi era frică atît de faptul că devin artist oficial, cît de acela că voi fi **folosit** în scopul acesta. Mi s-a părut că voi fi **manipulat** (un cuvînt la modă) . . . nu că aş fi devenit un Beuys.

D.S. — Există pericolul dezvoltării unei politici puţin propice stimulării unei arte autentice, în cazul în care se alunecă în greşeala **iconizării** unui anumit tip de experienţă artistică.

D.P. — Eu cred că putem fi mai optimişti. Stări conflictuale vor exista întotdeauna, şi nu cu unic punct de pornire, dintr-o singură direcţie.

W.M. — Sînt mai sceptică şi nu pot minimaliza primejdia oficializării. De altfel, asemenea capcane există şi în alte părţi — în Franţa, de pildă. Cred că un artist va trebui totdeauna să fie « marginal » dacă ţine la punctul lui de vedere. În clipa în care nu-şi mai menţine punctul de vedere, va fi repede « recuperat », « asimilat ». Este mult mai uşor pentru un artist să se exprime pe sine fiind singur, decît « integrat » unui grup de orice natură. Aceasta este părerea mea.

A.G. — Mă gîndeam la următorul lucru: am reuşit să adun în această încăpere mai mulţi autori de avangardă, din cîteva generaţii şi de aceea mi se pare firesc să discutăm despre avangardă şi prin prisma experienţelor dumneavoastră personale.

D.S. — Înţeleg că n-am scăpat de termen, sîntem « clasificaţi » . . .

A.G. — Cred că « avangarda » este o noţiune foarte generoasă, aşa încît nu trebuie să-ţi fie teamă.

Aurelia Mocanu (A.M.) — Şi al doilea termen este « artă de muzeu ».

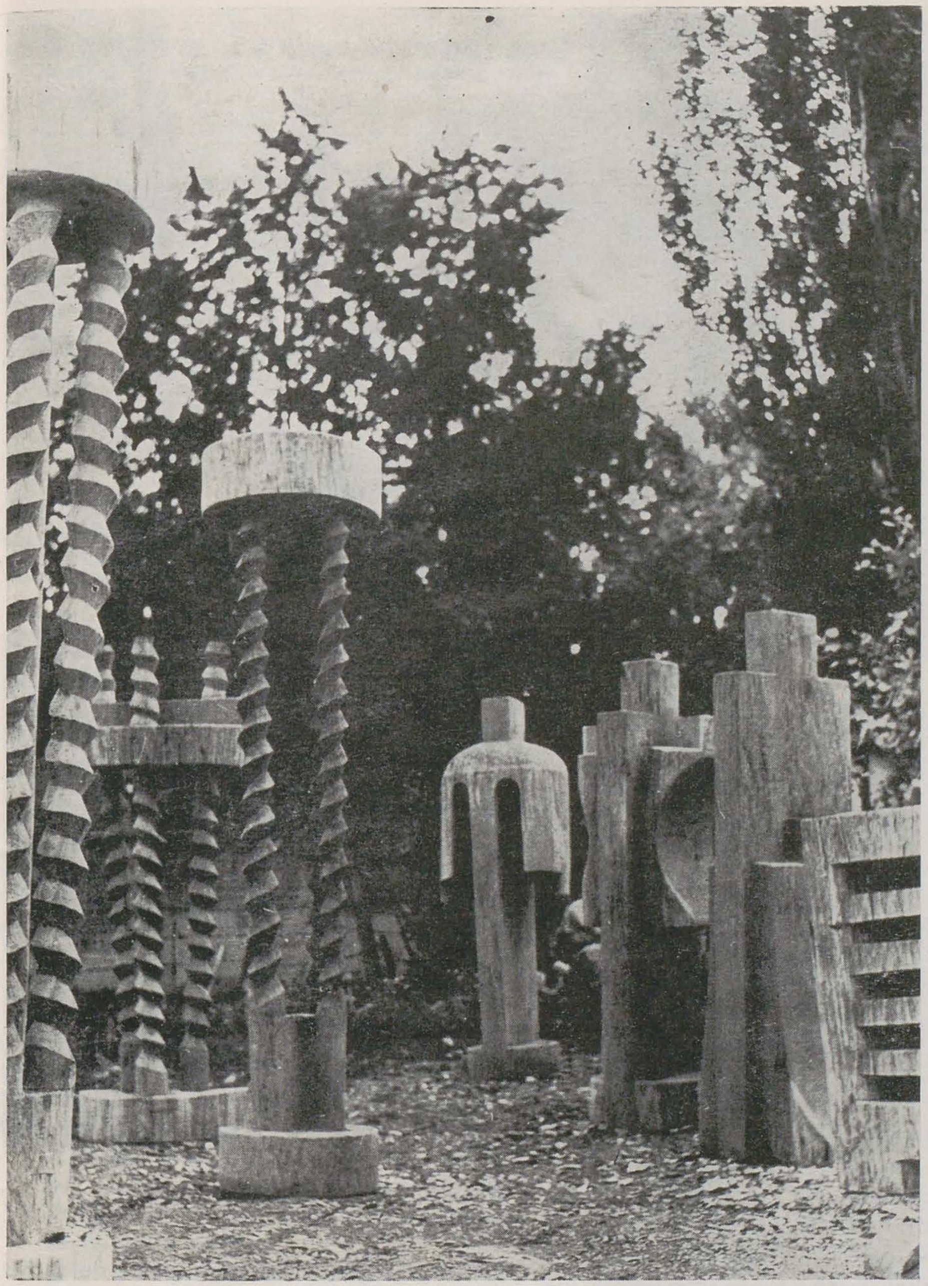
D.S. — Părerea mea este că orice artist vital, şi care-şi conştientizează corect condiţia, are oricum un reflex de respingere faţă de indiferent ce tip de clasificare.

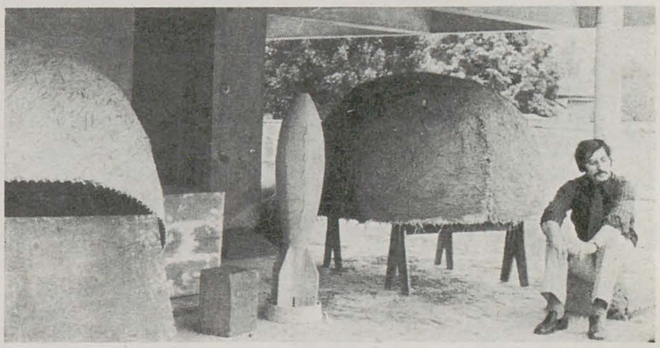
C.D. — Aici se verifică probabil structura unui artist, tipologia lui; chiar dacă nu ne place termenul, altul nu avem. Se verifică deci prin felul în care trăieşte această mentalitate de avangardă — o mentalitate polemică. Există o avangardă pe care aş numi-o « biologică » — o polemică ce se naşte în noi biologic, vîrsta adolescenţei, a disconfortului — care cu timpul se toceşte şi dispare. La cei la care nu dispare, se verifică într-adevăr nu neapărat situarea într-o anume categorie, ci vitalitatea însăşi a artistului. Contează prea puţin dacă un artist ca Beuys poate fi inclus în avangardă, în postavangardă, dacă e postmodern — el are acea mentali-

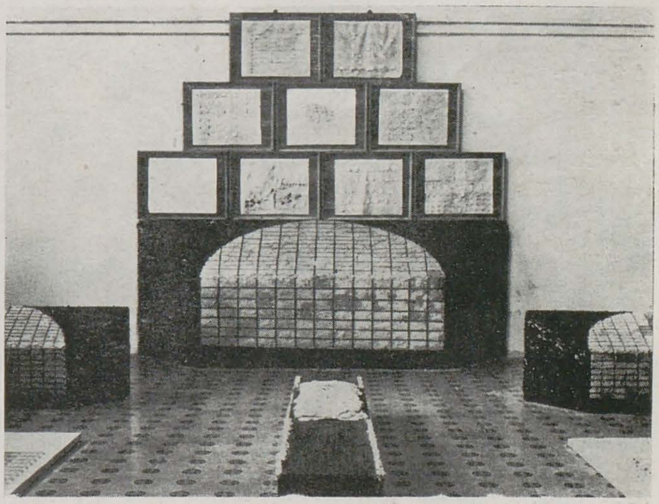
---

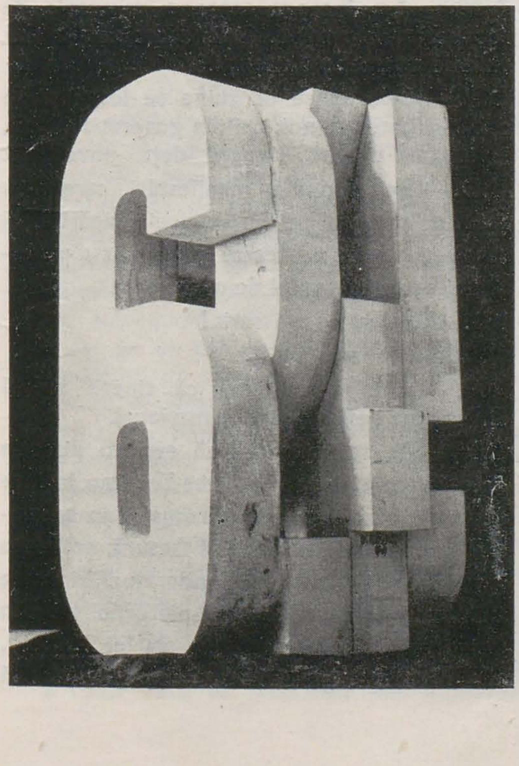
Anii '60—'70 « Deschiderea » (micro-antologie de imagini)
GEORGE APOSTU
MIRCEA SPĂTARU
ILIE PAVEL
ŞERBAN GABREA
DORU COVRIG
OVIDIU MAITEC

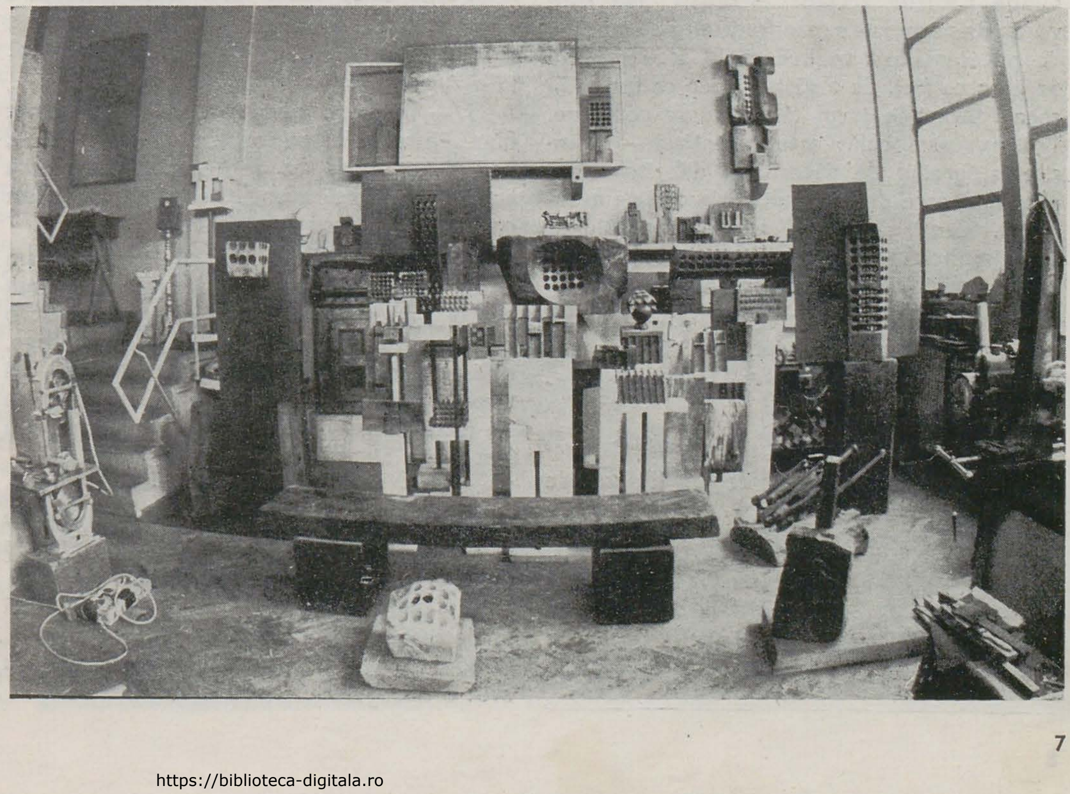
https://biblioteca-digitala.ro



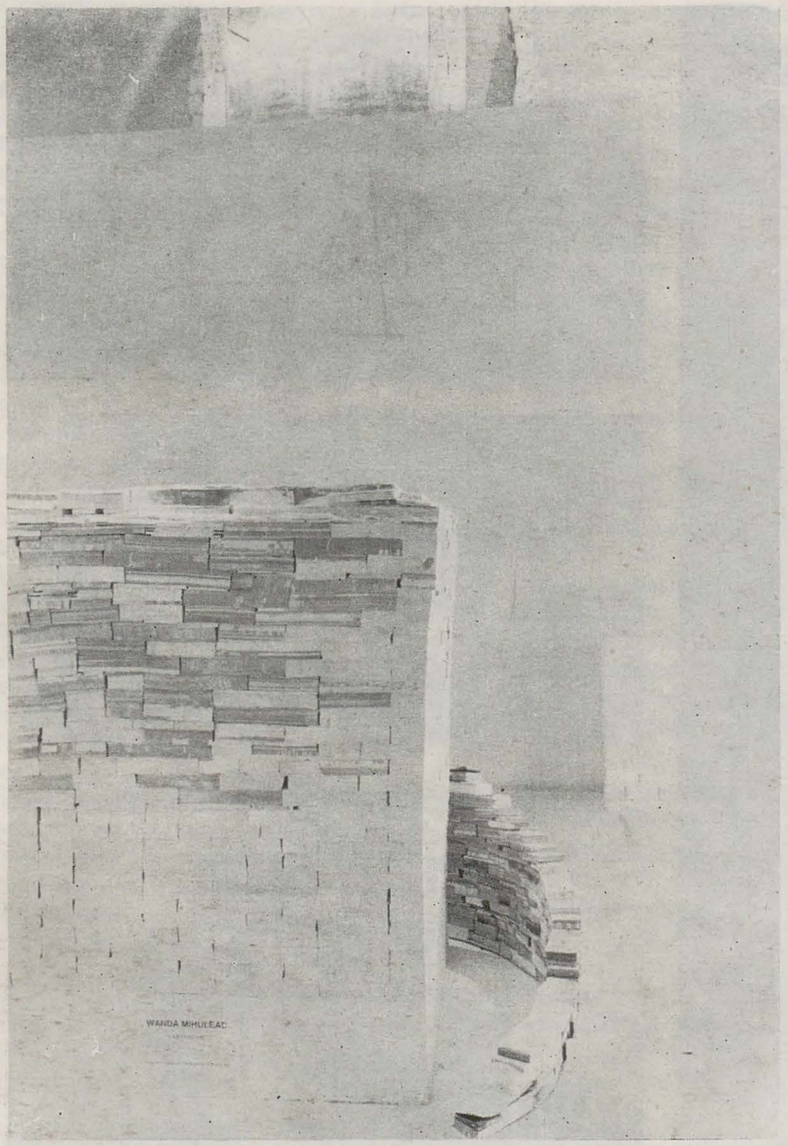


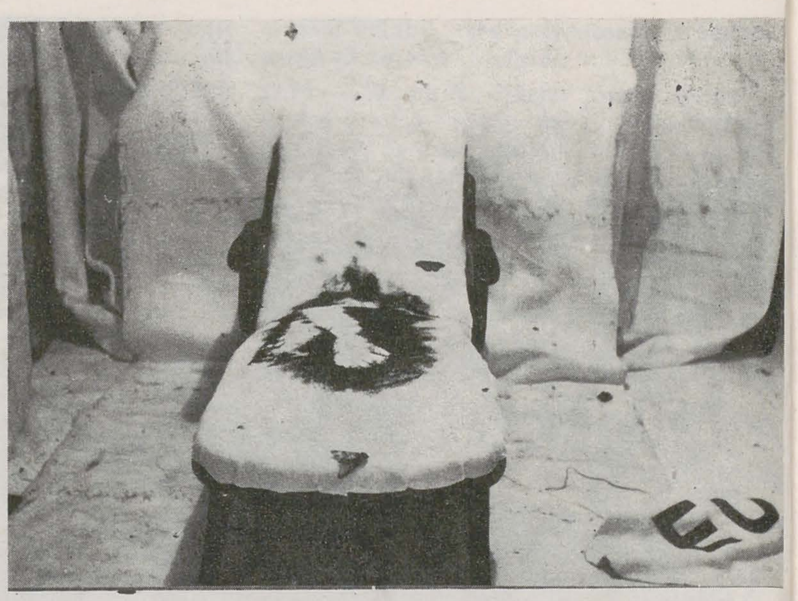


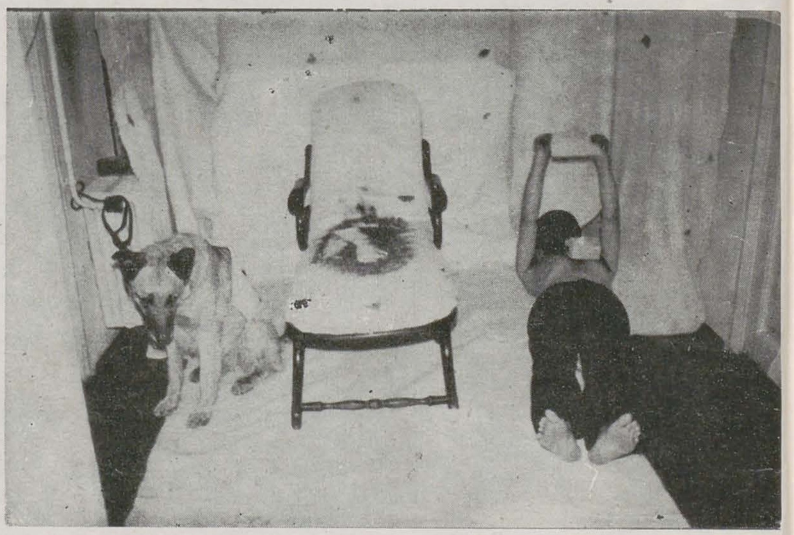




https://biblioteca-digitala.ro







tate regenerativă definitorie cred pentru avangardă; el este un « înainte-mergător ». Valabil rămîne deci acela care se verifică de-a lungul întregii vieți.

G.B. — Cred că puterea individualității răspunde tuturor acestor întrebări. Nu este vorba de puterea de manifest, sau polemică, ci de puterea de a te bucura în atelierul tău de ceea ce faci, de a găsi în ceea ce faci și în ceea ce vezi în jurul tău, resurse continue. Trăirea personală este esențială — intensitatea, gradul de necesitate, diferite — iată chestiuni care depășesc discuția despre avangardă. Cred că gestul artistic propriu-zis este implicit polemic, deoarece simpla apariție a individualității este polemică . . . Acesta este Beuys. De aceea nu ne mai interesează că el aparține avangardei, ori că este asimilat. Pentru că este o individualitate autentică și de forță.

W.M . — À propos de problema individualității. Am fost ocrotiți de un clopot de sticlă care s-a numit Uniunea Artiștilor Plastici și care ne-a ajutat din punct de vedere material. Mulți au putut să lucreze pentru că a existat Uniunea, au existat împrumuturile, s-au distribuit ateliere. În același timp, însă, cred că se poate vorbi și de o limitare a libertății de mișcare, a exprimării abrupte a eului personal. S-a invocat adesea « obștea », problemele ei.

A.G. — Încerc o nouă « aterizare la punct fix »: instalațiile, performanțele, arta video, pot fi discutate ca reprezentative pentru actualitatea unei avangarde românești? Sau constituie un fenomen neimportant?

D.P. — Din punctul meu de vedere, am considerat lucrurile în coordonatele unui război informațional. Arta oficială a avut o continuitate în mass-media, în cataloage, reviste, pe cînd celălalt tip de artă — să zicem avangarda — nu. Eu n-am cunoscut ce s-a făcut în anii '70, n-am avut de unde. Au fost niște hiatusuri clare.

I.B. — Au existat chiar atît de multe fapte artistice despre care nu s-a scris ori despre care știi acum și în acea perioadă ar fi rămas necunoscute?

D.P. — Am văzut cu întîrziere nedorită unele casete, de pildă.

G.B. — Au fost manifestări valoroase, care au avut cataloagele lor . . .

D.P. — . . .Pe care nu le-am văzut.

G.B. — Există.

D.P. — Mă gîndesc și la o seamă de artiști pe care nu am apucat să-i cunosc, pentru că au plecat din țară.

A.M. — Am început acum o campanie de recuperări în revistă. Și în acest număr sînt vizibile asemenea intenții.

D.P. — Cele spuse de mine se leagă și de eventualitatea că noi, cei din generația tînără, inventăm uneori lucruri deja inventate.

C.D. — Există nume, manifestări, care n-au încăput nicăieri, pe nici o foaie tipărită, și care « au murit ». Aceste fapte sînt « povestite », s-a creat un fel de « folclor ».

I.B. — De ce nu s-a scris?

C.D. — Nu era posibil.

D.P. — Rămîne adevărul că tinerii suferă din pricina deficitului informațional.

C.D. — Mi se pare util să evoc o discuție pe care am avut-o cu Mircea Tohătan înainte de prima lui expoziție personală; în ansamblul operelor de o anumită factură, apărea o incongruență datorată unor lucrări care aminteau flagrant de foto-picturile lui Ion Grigorescu. Cînd i-am spus asta lui Tohătan, el — tînăr și orgolios — s-a arătat revoltat că

WANDA MIHULEAC — Labirint, 1989, instalație, Centrul G. Pompidou, Paris
WANDA MIHULEAC — Faustina sau transferul de identitate, 1987, instalație (din « House Party »)
WANDA MIHULEAC — Faustina sau transferul de identitate, 1987, instalație (din « House Party »)

https://biblioteca-digitala.ro

TEODOR GRAUR, IOSIF KIRÁLY, DAN MIHĂLȚIANU, WANDA MIHULEAC — GO, 1990, instalație, fragmente (1—3)

îl compar cu cineva (cu un personaj pe care el nu prea îl cunoştea în acel moment). Am încercat să-i explic că, pe de o parte, apropierea ar putea să fie flatantă pentru el, iar pe de altă parte, că se află în plină dramă de dezinformare care l-a adus în situaţia de a reface un lucru ce s-a făcut deja. Ulterior am observat o apropiere de-acum asumată, de Ion Grigorescu, o încercare de explorare a lumii acestuia.

Lipsa de eficienţă a instrumentarului experimentalist e teribilă din cauza nemediatizării fenomenului.

În altă ordine de idei, este regretabil că nu comunicăm în zona Europei de mijloc, căreia cred că îi aparţinem din punctul de vedere al unor paliere de gîndire şi de structură. Fenomene de avangardă din Polonia, Ungaria, Cehoslovacia, sînt cunoscute în lume — funcţionează în primul rînd reciprocitatea canalelor informaţionale — pe cînd noi, din pricina pomenitei lipse de comunicare, sîntem o « pată albă » pe harta unor asemenea manifestări.

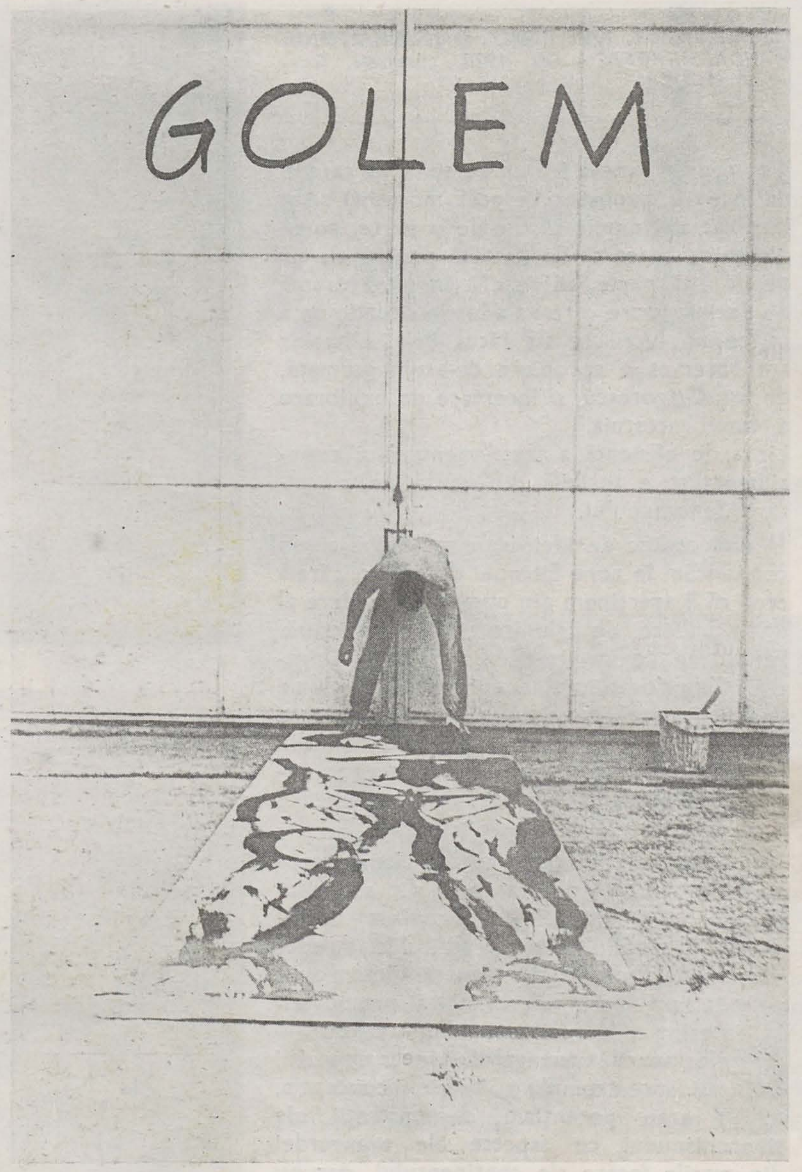
W.M. — La Washington au fost cîteva expoziţii mari cu arta de avangardă din sud-estul european, şi într-adevăr România lipsea. În situaţii de felul acesta, cred însă că nu este numai vina altora, ci şi a noastră. Nu am avut o conştiinţă prea dezvoltată a promovării în exterior a lucrurilor de bună calitate — mă refer acum la avangardă. Unele expoziţii de la noi (spre exemplu « Situaţie şi concept », 1974) erau potenţiale demonstraţii ale sincronismului cu aspecte ale avangardei din marile focare ale continentului, dar nu am avut conştiinţa dimensiunii europene a căutărilor noastre.

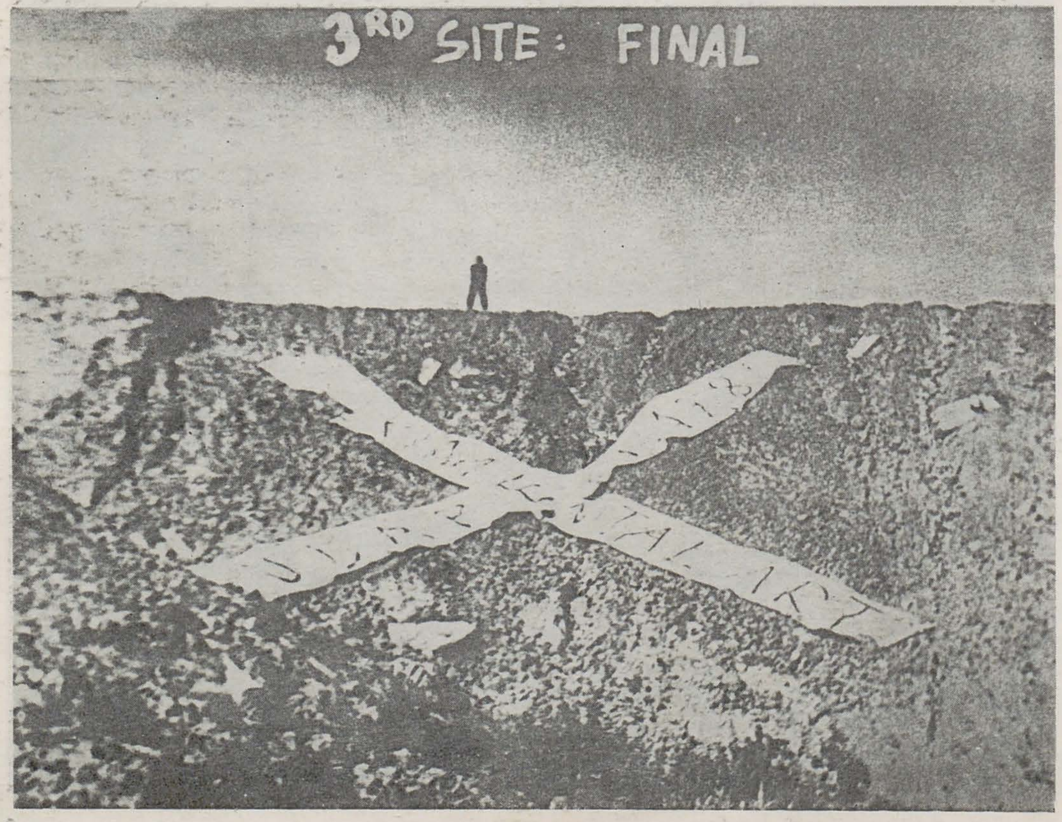
D.S. — À propos de expoziţia « Situaţie şi concept ». A fost o experienţă foarte interesantă. Prezenţa în sală şi dialogul cu un public pe care mărturisesc că iniţial l-am subapreciat — a fost ceva surprinzător. Expoziţia se ivea pe un teren absolut nepregătit: publicul, din cîte ştiu, nu mai fusese supus unei astfel de experienţe, iar expoziţia avea o doză de ermetism, în ciuda unui fel de text-program care apăruse. Noi ne aşteptam la o reacţie de respingere din partea publicului, de refuz categoric, dar lucrurile s-au petrecut altfel: pe de o parte a fost o reacţie de interes — unii vizitatori erau surprinzător de informaţi, chiar, asupra fenomenului — iar pe de altă parte, multe persoane erau doritoare de a se pune la curent cu genul nostru de experienţă, pe care o priveau, aş spune, cu înţelegere şi cordialitate. Atunci — precizez că eram la prima mea participare expoziţională — am avut un reflex al responsabilităţii, al importanţei reale a gestului făcut. Din acele momente cred că am devenit cu toţii responsabili, conştienţi de importanţa manifestării.

C.D. — Eu am senzaţia că problema celor care fac avangardă aici, acum, în general a celor care se manifestă mai « neconfor-

tabil », nu este publicul (am verificat mai de curînd faptul acesta). Publicul are o curiozitate care poate să fie eventual primară — existînd curiozitatea, dialogul poate începe. Probleme creează snobismul pseudo-specialiștilor din jur — unii colegi, critici, care populează și poluează mass-media și care își demonstrează competența în felul următor: există o instalație într-o expoziție — de pildă la «Alternativele» bucureștene din 1987 — ei bine, instalația nu are ce căuta în acea

TEODOR GRAUR
— Complex sportiv
— Golem
— Bridge





manifestare, pentru că ei, « competenții », știu că înainte cu niște ani a mai făcut cineva instalații în Germania, să zicem, deci acest capitol este « bifat ». Îngroșînd puțin lucrurile, raționamentul unora este că bucățile de lemn pe care le folosește Graur într-o instalație reprezintă doar un prețios material pentru construcții. La nivelul instinctual, omul procedează la o dublă impietate: 1. artă este numai fenomenul ce folosește un anumit tip de material; 2. orice alt tip de material este « jignit » dacă este asimilat în prima categorie. E un fel de « consumism » invers. De pildă: dacă un artist ia o mașină bătută cu ciocanul și o plasează într-un anume peisaj, publicul — și nu numai la noi — regretă mașina.

G.B. — Revenind la replica unora: « Asta s-a mai făcut . . . », nu are valoare.

C.D. — Pe mine mă interesează mai mult cum circulă niște curente, idei, între New York, Seul, București . . .

W.M. — Unui postimpresionist tardiv nu i s-a reproșat că o astfel de pictură are în spate un secol, în schimb unei lucrări de avangardă i se acuză imediat «antecedentele».

A.G. — L-am invitat, printre alții, pe domnul Ion Bitzan pentru că îl consider unul

https://biblioteca-digitala.ro

dintre novatorii de limbaj și de mentalitate artistică ai anilor '70 și chiar mai dinainte. Invocate fiind în această dezbatere, de către vocea generației tinere, și unele goluri informaționale, mă gîndesc și la posibilitatea redresării acestei situații.

I.B. — Mi se pare pretențios termenul de « avangardă » raportat la activitatea mea.

A.G. — Am evitat cuvîntul; am spus: « novator de limbaj și de mentalitate artistică ».

I.B. — Pentru mine contează lucrul în atelier. Cînd am văzut ceva care mi-a plăcut, aceasta m-a stimulat în propriile preocupări. Nu pot afirma că tot ceea ce am făcut am inventat, că îmi aparține. Nu ignor informația. A mă defini în perimetrul avangardei, repet, mi se pare aventuros.

A.G. — Totuși, ați fost receptat ca atare.

I.B. — Nu știu, nu mă pot pronunța.

A.G. — Să atacăm și subiectul unor expoziții de tineret, care au constituit, aș spune — puțin cam brutal, poate — și un « debușeu » pentru performanțe și instalații. Mă gîndesc mai ales la momentele: Sibiu — 1986, București (« Alternative ») — 1987, Baia Mare — 1988.

T.G. — La Sibiu, nou a fost că pentru prima dată ni s-au acordat unele facilități. Participanții la secțiunea « acțiuni/instalații » au avut deci condiții de lucru. A fost posibilă și o comunicare mai vie. Un eveniment pozitiv, în ansamblu.

A.G. — Unul din reperele cele mai spectaculoase a fost poate ultima performanță, cea a lui Antik, și prin finalul ei . . . neașteptat, neinclus în programul acesteia — apariția tovarășilor în haină de piele.

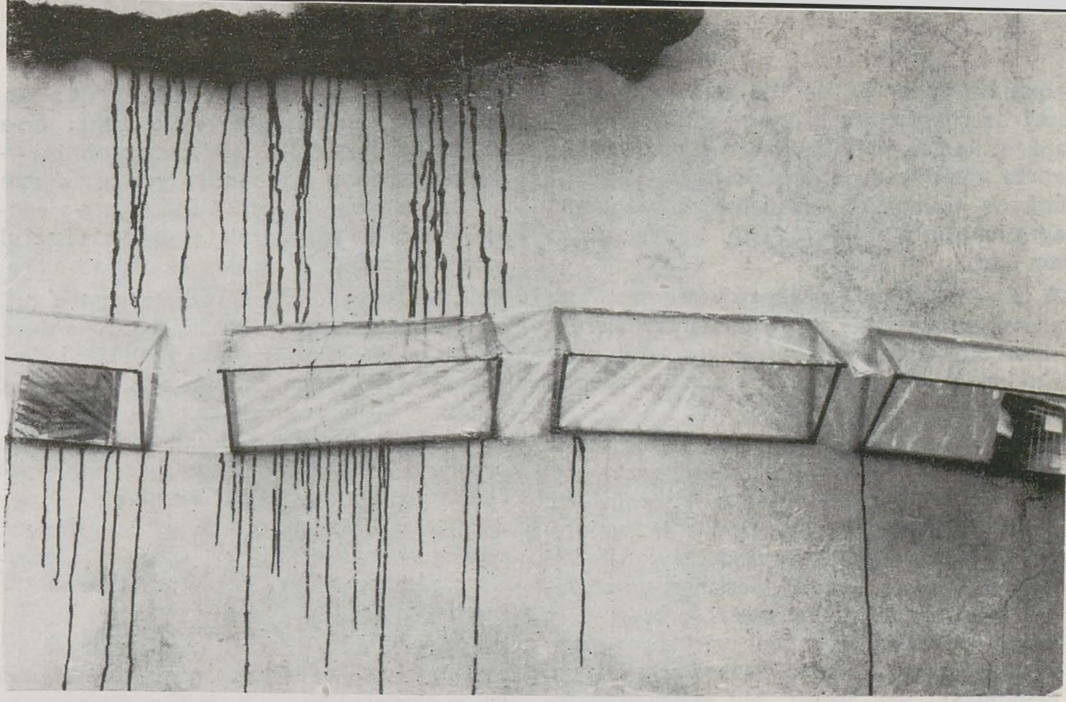
C.D. —Un cîștig esențial, la Sibiu, cred că au fost discuțiile purtate seară de seară după « producțiunea » unuia sau altuia din tinerii instalaționiști.
A existat însă și un aspect straniu în acest context; eram acolo, în majoritate, colegi de generație, tineri, cu o educație profesională de bază comună, și totuși unii erau stupefiați de ce se întîmplă, năuciți de șocul cîtorva performanțe și instalații.

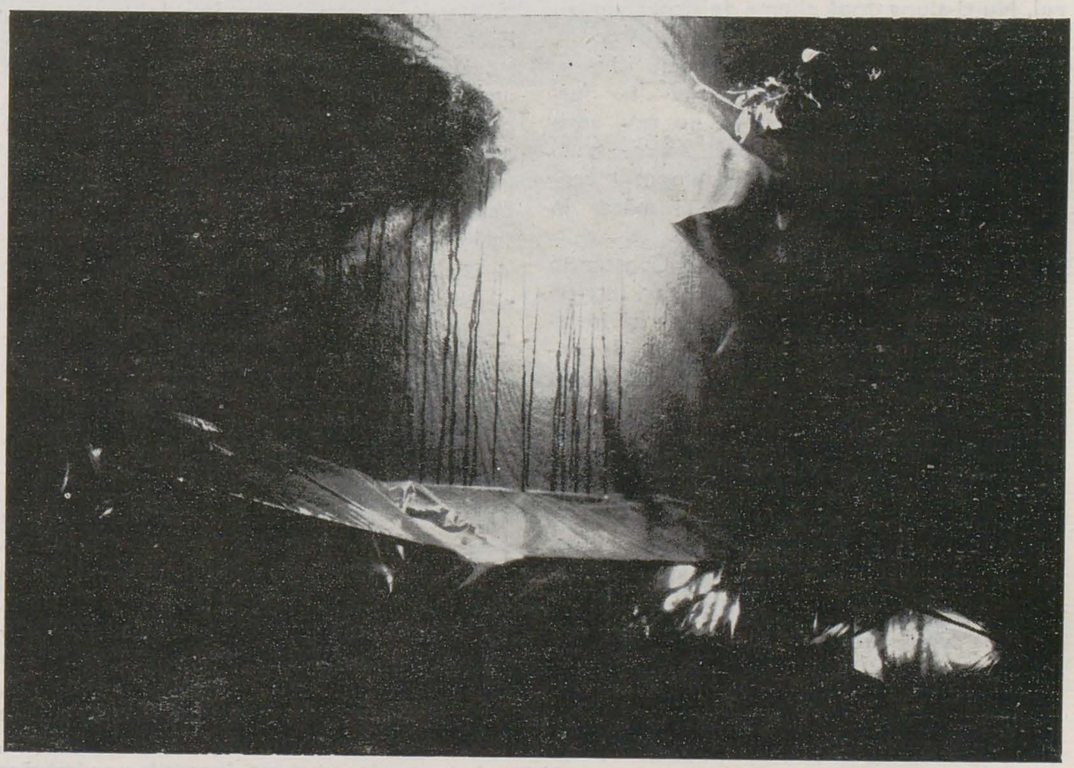
A.G. — Ca și cînd li se revela o lume pînă atunci necunoscută.
Ce se poate spune despre « Alternative »?

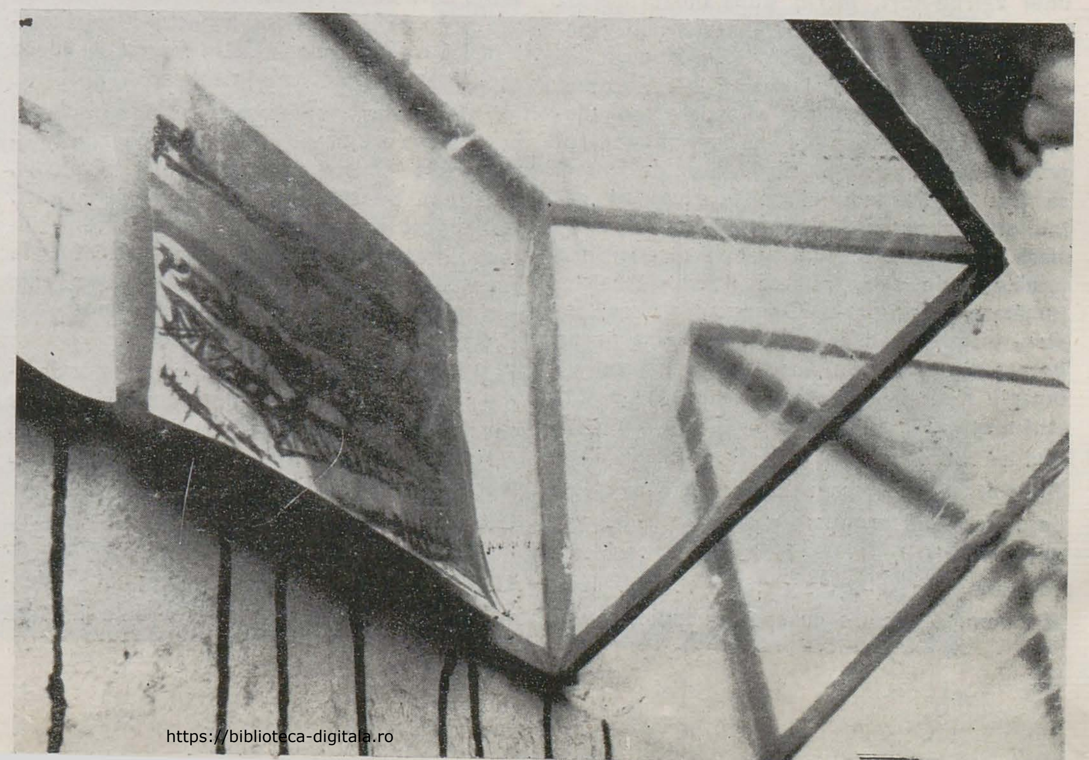
C.D. — Acolo a fost altceva. « Alternativele » s-au structurat în jurul ideilor postmodernismului.

A.G. — Ce reprezentau în acest context cele cîteva instalații prezente la « Orizont »?

C.D. — Aș fi curios și eu, în calitate de coorganizator al expoziției, să aflu părerea altora. Totodată, vreau să spun că se inițiaseră discuții despre existența și sensul instalației în România. Instalația este un tip de manifestare care a fost generat de o anumită societate pe drept cuvînt numită « de consum » — care **consumă** și își poate permite







DAN MIHĂLȚIANU — Cascadă I, 1987 (1—3)

https://biblioteca-digitala.ro

acest lucru, iar pe de altă parte este agresată de consumism. În momentul în care au apărut instalaţiile lui Kaprow etc., a fost vorba de o reacţie provocată de saturaţia faţă de o anumită abundenţă şi o anumită agresivitate a obiectualului, a lucrurilor din jur.

A.G. — Instalaţia românească are însă alte premise şi cred că reprezintă o bruscare a vizualităţii conformiste; desigur, nu vreau s-o minimalizez găsindu-i această singură — eventual — raţiune de a fi.

C.D. — Nu e numai atît. De fapt, instalaţia depinde de mulţi factori. Realizarea unei instalaţii serioase şi valabile înseamnă un efort egal cu cel al unei producţii. Producerea unui film implică, la rîndul ei, numeroşi factori. Trebuie, în fond, declanşat un angrenaj, ceea ce la noi şi astăzi presupune o seamă de dificultăţi. Din pricina acestora, oameni cu reale calităţi pentru acest tip de manifestare l-au stopat. Nu există sponsorul. Nu-ţi ajung două gheme de sfoară pentru o instalaţie serioasă. De pildă, dacă ai de populat un spaţiu mare îţi trebuie diverse şi uneori costisitoare materiale — iar furnizorii nu se oferă pentru că nu este sesizată motivaţia unei asemenea « construcţii » şi pentru că lipseşte argumentul economic; nu prea poţi intra nici măcar în posesia unor deşeuri.

A.G. — Să auzim şi opinia lui Constantin Petraşchievici, pe care eu îl consider, într-un fel, autor înnăscut de performanţe şi instalaţii şi care nu ştiu dacă are nevoie, în declanşarea unor asemenea gesturi artistice, de provocări economice, de societate de consum.

Constantin Petraşchievici (C.P.) — Nu, într-adevăr nu prea am nevoie. Eu pot să miniaturizez la maximum cînd îmi concretizez ideile. Dacă am intrat într-o mercerie, mi-am procurat toate materialele necesare. Aş spune cîteva cuvinte despre ceea ce am făcut la Sibiu în 1986. Au fost două instalaţii, care puteau fi considerate şi împreună. Am pornit de la Italo Calvino, am dat o replică — coşuri de gunoi, cu multe cîrpe şi hîrtii — era totul într-un con de umbră al unui zgîrîie-nori, într-o după-amiază toridă de vară, dar lipsea elementul « bio-cinetic », îmi lipsea ...o pisică; de fapt, urmăream provocarea unei reacţii — cînd omul lua contact cu instalaţia, să existe acel element « bio-cinetic » şi să o zbughească printre « gunoaiele » răspîndite de mine, să dea viaţă mediului... Spaţiul îmi era indiferent; puteam să organizez totul fie afară, fie înăuntru. Am avut la dispoziţie o jumătate de sală, rămasă liberă — cealaltă jumătate a ocupat-o Onucsan, el realizîndu-şi instalaţia astfel încît se proiecta pe un perete din pietre de rîu; Onucsan aducea un omagiu ruginii — totul era pe închis; partea albă a spaţiului mi-a revenit mie; la el ansamblul se baza pe culori închise, chiar şi pe « dur », eu foloseam elemente în culori deschise; i-am propus o « cărare » între cele două instalaţii, şi am făcut-o din scobitori colorate (« găselniţele » mele)... A fost, să zicem, o lucrare cu specific ludic; mulţi, intrînd în contact cu ea, s-au « servit » din elementele componente. Mărturisesc: mi-a plăcut, între altele, să mă joc cu scobitori — era într-un fel şi o replică la ceea ce mîncam noi în perioada respectivă (deci, într-o anumită măsură, am pornit şi de la factorul politico-social).

A.G. — Lansez o altă întrebare pentru toţi cei de faţă: mai sînt instalaţiile o chestiune de actualitate în lume/la noi? Mă gîndesc de exemplu la faptul că la actuala Bienală veneţiană — despre care am reuşit să aflu destul de multe, prin intermediari — marele premiu a revenit lui Jenny Holzer (S.U.A.) care a prezentat instalaţii bazate pe montaje şi efecte electronice; de altfel, răsfoind catalogul manifestării la care mă refer, am regăsit de mai multe ori opţiunea pentru instalaţie.

W.M. — Cred că ar fi o greşeală să ne punem probleme de felul: « E bine să mai facem instalaţii? », « E util? » Cine simte că aşa se exprimă, o va face în continuare, indiferent dacă la următoarea ediţie a Bienalei de la Veneţia marele premiu va fi acordat unei alegorii avîndu-l ca punct de pornire pe Stalin... De altfel, marile competiţii artistice internaţionale sînt uneori supuse unor jocuri de interese care distorsionează, prin ierarhiile propuse, o imagine mai obiectivă a « situaţiei » artei pe plan mondial.

A.G. — Reflectam la ideea că limbajele se perimează totuşi în timp.

D.S. — Lucrurile sînt mai complicate. Termenul de instalaţie este greu de definit. Diferă, cred eu, de la artist la artist, ba chiar de la lucrare la lucrare. Este relativ.

D.P. — Poate se perimează un gen, sau altul, de instalaţie.

D.S. — Vreau să mă explic printr-un exemplu personal. Prima instalaţie pe care am făcut-o era o micro-instalaţie, pe vremea cînd lucrurile în acest domeniu nu erau prea clare, nu aveam informaţie. Pornisem de la o documentare asupra lui Duchamp şi de aici am ajuns la un anume mod de exprimare plastică, care după cîţiva ani avea să fie confirmată ca **instalaţie**. Nu voi ezita niciodată, cînd, avînd ceva de exprimat, lucrurile vor îmbrăca din aproape în aproape aspectul unei instalaţii, să o fac, fără a mă lăsa marcat de ideea că acest mod de exprimare ar fi perimat.

W.M. — Dacă acceptaţi o mică speculaţie, aş observa că în perimetrul francez termenul « art construite » este mai răspîndit, să zicem, pentru un anume gen de lucrări, decît cel de « instalaţie », frecvent în mediul anglo-saxon. « Arta construită », în Franţa, are nişte rădăcini « descartes »-iene, raţionale şi rigide. « Instalaţia » poate fi rigidă, dar poate fi şi « amoebică ».

D.S. — « Instalaţia » există, precum « desenul », « pictura », « sculptura ». Se poate recurge la ea după raţionamentul conform căruia nu se renunţă la « pictură » pentru faptul că ar fi o categorie revolută.

G.B. — Mai mult decît atît. Instalaţia se insinuează şi în alte tipuri de manifestări.

C.D. — Este o idee demnă de reţinut. Şi dezvoltînd-o, aş spune că avangardele inventă nişte modalităţi de exprimare care ulterior intră în « rutina » artistică, în uz. Avangarda creează instrumente pe care le abandonează apoi ariergardei. Ca să-şi poată continua înaintarea şi lupta, lasă în urmă dverse repere care sînt treptat asimilate. Iată ce trebuie să înţeleagă şi publicul — a realiza o instalaţie se află pe acelaşi plan cu a picta; importante nu sînt mijloacele de a-l înfăptui, ci sensul obiectului artistic.

D.S. — Avangarda o formează cei care atacă în permanenţă « limitele » cîmpului artei. Prin împingerea neîncetată a acestor hotare, se descoperă mereu noi elemente, modalităţi, se fac eventual noi sinteze. Acesta este, aş spune, caracterul benefic al avangardei, această neîntreruptă împingere a lucrurilor, explorare orizontală în cea mai mare parte, pentru că rareori avangarda conduce la sinteze verticale (ele urmează să se constituie ulterior).

C.D. — Nu este misiunea avangardei să facă sinteze.

D.S. — Nu e misiunea ei, într-adevăr; ea este un motor care încearcă în permanenţă să spargă limitele, printr-o categorie foarte specială de artişti care îşi asumă acest risc.

C.D. — Eu aş mai introduce în dezbaterea noastră două chestiuni: 1. De ce nu s-a întîmplat nimic important între 1 ianuarie şi martie-aprilie 1990, să zicem, atît timp deci cît tensiunile erau încă nestructurate şi nedistructive în mod clar; era un moment, cred eu, în care libertatea personală de expresie putea să acapareze strada — ceea ce nu s-a întîmplat şi a dovedit între altele şi o semi-absenţă a mentalităţii de avangardă. 2. În ce măsură există la noi « **fenomenul** performanţei »? eu unul nu prea cred că există şi întreb: care ar fi explicaţia?

A.G. — Gîndind retrospectiv la « Zona » din Piaţa Universităţii — ea nu poate fi considerată o « performanţă» la nivel social?

C.D. — Nu.

W.M. — Nu poate fi comparată cu alte situaţii în care un gest politic era dublat de o frumuseţe plastică, dobîndea şi o dimensiune estetică. În ceea ce s-a întîmplat la noi, politicul a fost prea acaparator, n-a mai lăsat loc şi pentru altceva.

D.P. — Existau însă acele « graffiti » de pe zidul Universităţii, de pildă...

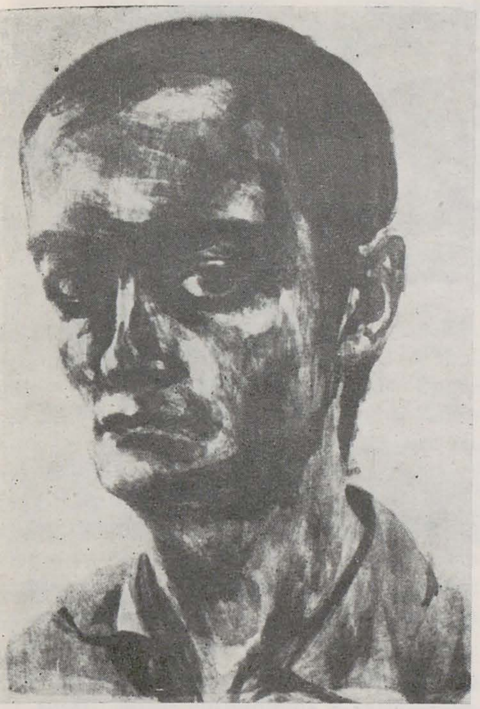
A.G. — Şi eu mă gîndeam la ele cînd am lansat întrebarea.

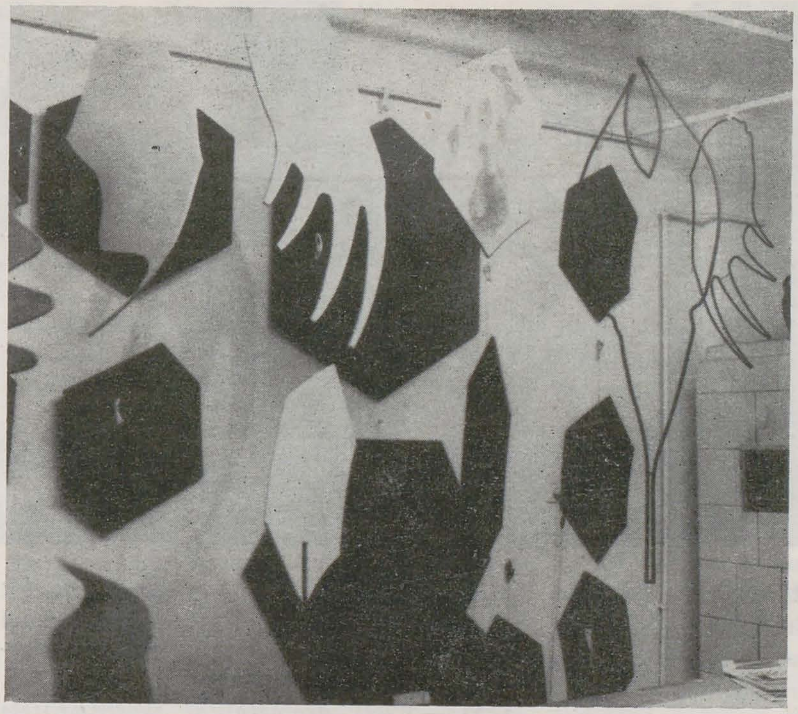
D.P. — Era o atmosferă aparte. Şi poate că nici nu trebuia să forţăm proiectarea în estetic.

T.G. — Eu rememorez fapte dinaintea Revoluţiei: acele spectacole de masă de pe stadioane — de 23 august sau cu alte prilejuri — erau — de ce nu? — un fel de « performanţe ». Am putea discuta şi despre ansamblul Bulevardul « Victoria socialismului » — Casa poporului: este, cred, totalmente nefuncţional şi totodată o prezenţă pregnantă.

A.G. — Este o grandoare căreia îi dăm o altă interpretare decît cea dorită de « ctitori ».

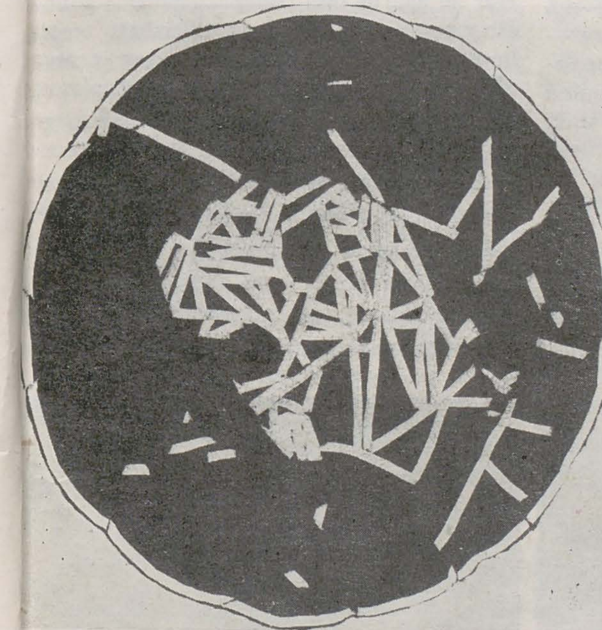
https://biblioteca-digitala.ro

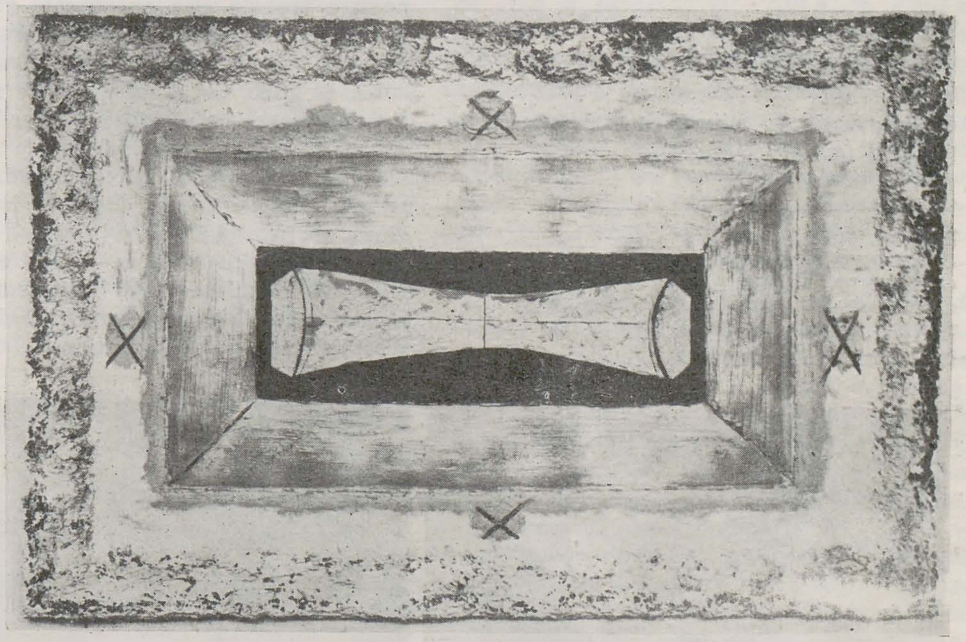


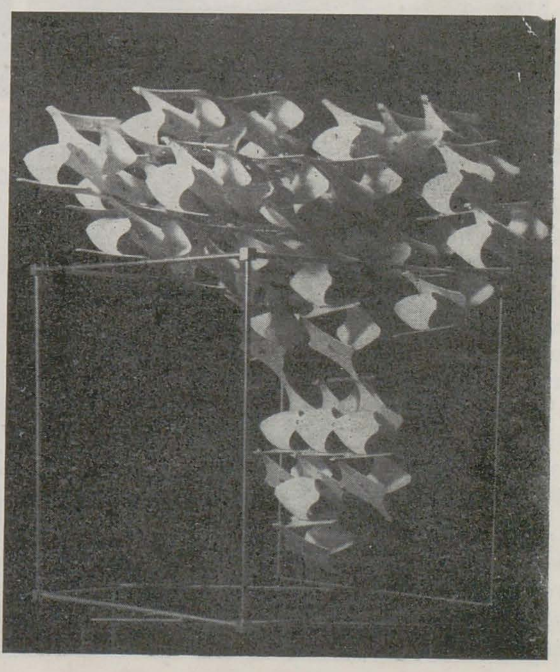


Anii '60—'70 « Deschiderea » (micro-antologie de imagini)

ION GRIGORESCU
FLORIN MAXA
ANA LUPAȘ
SORIN DUMITRESCU
WANDA MIHULEAC și
ILEANA MICODIN
BARBU NIȚESCU
ȘTEFAN KANCSURA







https://biblioteca-digitala.ro

C.D. — Graur vrea să spună, probabil, că acest ansamblu este, într-un fel, recuperabil. Este semnificant din atît de multe puncte de vedere încît este recuperabil la nivelul la care arta recuperează anumite fenomene extra-estetice. Aș include această arhitectură imensă și monstruoasă în « garbage-style » (« stilul gunoiului ») — există aici o cantitate de informație pe care spiritul artistic curios încearcă să o recupereze.

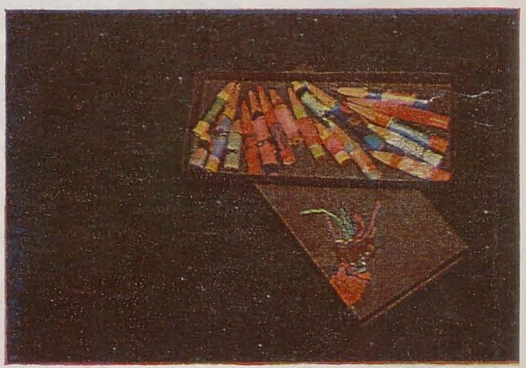
DECEBAL SCRIBA — Postură, seria « Semne », 1980
CONSTANTIN PETRAȘCHIEVICI — Hapuri, 1988
CONSTANTIN PETRAȘCHIEVICI — Personaj, 1981
CONSTANTIN PETRAȘCHIEVICI — Trusă, 1988
DAN PERJOVSCHI — Copacul, 1988 (1, 2)

G.B. — Da, însă acolo vin mulți vizitatori nepregătiți, care percep ansamblul în sensul pe care noi îl ironizăm, sînt copleșiți de dimensiuni și nu numai de ele.

C.D. — Aveți dreptate, și avertismentele noastre trebuie clar exprimate. Eu nu mă gîndesc la o recuperare prin transformare — nu prin modificarea funcțiilor Casei poporului, de pildă. Locul acela trebuie să rămînă așa cum este — reprezintă o dovadă a unei situații în care am fost implicați în mai mare sau mai mică măsură, cu toții. Are, astfel, o stranie « sacralitate ». Trebuie încredințat vieții și istoriei, ele să-l macine... Nu-l poți distruge cu mîna ta — după ce au fost « asasinate » atîtea edificii emblematice ale acestui oraș, nu-ți poți permite încă un gest distructiv, fie și asupra unei astfel de clădiri.

D.P. — Aș menționa încă un fenomen — troițele Revoluției; imediat după evenimente, m-au fascinat prin spontaneitatea care le definea, simplitatea emoționantă, profund comunicativă a ambientului astfel născut. Ulterior au apărut însă convenționalisme și unele din aceste repere s-au artificializat treptat. Impactul sufletesc este mai puternic atunci cînd îngrijirea metodică nu le copleșește.

A.G. Am epuizat împreună, în mare, grupajul de probleme pe care îl alcătuisem în vederea acestei dezbateri. Așa încît, nutrind speranța că discuția de față se va constitui măcar în punct de plecare pentru viitoare cercetări în direcții pe care acum noi abia le-am atins ori le-am aprofundat cît de cît, vă mulțumesc tuturor pentru participare.



https://biblioteca-digitala.ro

masă rotundă (II) — oradea, 27 iulie 1990, la sediul filialei u.a.p. bihor

Adrian Guță (A.G.) — [Preambulul a reluat ideile enunțate cu o zi înainte în deschiderea dezbaterii ce a avut loc în București] . . . Am venit la Oradea — eu și Călin Dan — cu convingerea că aici există un valoros nucleu de avangardă, în general o efervescență creatoare întreținută de voi, membrii tineri ai filialei, ce constituiți o echipă comentată de cîțiva ani în mai toate centrele culturale din țară. Iată motivele pentru care la Oradea se desfășoară a doua parte a mesei noastre rotunde.

Dorel Găină Gerendi (D.G.) — Faptul că se face ori nu avangardă la Oradea este o întrebare pe care ne-o punem adesea; răspunsul oscilează, negația este urmată de recul și de afirmație, pentru ca în final să devenim dubitativi: « Oare chiar se face? », moment în care apare marea întrebare: « Ce este avangarda? ». De fapt, la început, noi, cei din Oradea, **am aflat** despre avangardă, instalații, performanțe, despre setea de a face și altceva dincolo de manual; am aflat ce se întreprindea la Tîrgu Mureș, la București, am început să identificăm eroii acestor aventuri după faptele lor ce ajungeau la noi mai mult prin intermediul fotografiilor și al relatărilor altora. Au fost și sînt foarte importante contactele cu colegii din alte centre culturale (de exemplu cu timișorenii), informațiile oferite de revista «Arta»; am admirat programele și eficiența organizatorică a Timișoarei (ei ne-au **povestit** și despre « Sigma»). Noi nu prea avem programe — aici, cred eu, există « accidente » afective, care ne prind pe toți ca într-o tornadă, și apoi apar și rezultatele. Prin formație (cei care au studiat la Cluj s-au putut apropia mai mult de conceptualism, de pildă) nu ne-ar lipsi programele. Informații din afară (Vest) am recepționat pe diverse canale — televiziunile din jur, reviste, cei care călătoresc . . . Dar a face lucruri rupte de canon, eventual chiar de ceea ce învățasem în facultate că înseamnă artă (exersarea ei la modul clasic), a pornit din acea efervescență creată aici, în Oradea, și astfel am intrat în circuitul centrelor cu preocupări similare. Acțiunile orădene au un specific — ele sînt foarte apropiate de ceea ce facem în fiecare zi în ateliere, de « aventurile» din gîndurile noastre și nu au un caracter agresiv. Aceste acțiuni au parcă un ceremonial anume dar nu sînt neapărat spectaculoase.

A.G. — Mie nu mi s-a părut că acțiunile voastre au fost fără program.

D.G. — Au crescut. S-au plămădit. Dar nu au avut un program dinainte stabilit foarte clar, disciplinat Aceasta este părerea mea. Poate ceilalți colegi au alte opinii. Aș spune că la un moment dat ne-am « trezit » făcînd lucrurile respective, voind să le facem, încercînd de multe ori și nefinalizînd întotdeauna.

A.G. — Receptarea informației crezi că este esențială pentru o avangardă autentică?

D.G. — Da și nu. În acest context ar avea ce ne spune Ferenczi — unul din primii care au venit cu noutăți la Oradea, de la Tîrgu Mureș, oraș în care experimentul plastic se producea mai de mult; Ferenczi este « obositor » de progresist,mereu în acțiune — à propos: stimulat de anunțarea acestei dezbateri, el a făcut « bastonul avangardei », care merge « orbește » înainte dar care are și « frînă de mînă », care nu trebuie neapărat să prindă dar să aibe « claxon » și care undeva la « capăt » trebuie să găsească . . . curcubeul. Lipsa de informație, cînd intră sub incidența « accidentului benefic » — întîmplarea ferictă—, nu este nocivă. Poate că abundența știrilor ne-ar fi complexat, am fi renunțat la o seamă de inițiative, ori nu le-am fi realizat bine. În Oradea cred că se lucrează « la capătul gîndurilor » — așa s-a întîmplat cu instalațiile, obiectele, performanțele noastre; de aceea n-aș disocia avangarda de ceea ce facem în mod obișnuit; noi concretizăm în urma unui proces complex, ce implică întrebări, răspunsuri, informație, comunicare. Totuși, lipsa uneori, sau trunchierea informației, nu a fost un impediment, în opinia mea.

Ferenczi Károly (F.K.) — În ceea ce mă privește, informația mă interesează doar ca fapt divers, ca o punte între « eu » și un alt « eu », care evoluează în alte condiții. La un moment dat (vorbim de prezentul nostru) este posibil ca în lume foarte mulți oameni să aibă aceleași senzații, din cauza exploziei informaționale. Numeroși indivizi pot avea aceeași idee în același timp, în locuri foarte depărtate unele de altele. Prin mass-media, comunicarea rapidă la distanțe mari a făcut progrese imense — deci, la provocarea acelorași stimuli, pot apare senzații identice. Unul din factorii esențiali care hotărăsc psihologia omului este mediul; complexul determinărilor care ne influențează — de la politică la divertisment — avînd tot mai multe trăsături comune, asemănările dintre noi se acumulează.

A.G. — Să nu ignorăm însă reversul medaliei: reacții diferite la stimuli identici.

F.K. — Desigur. Însă eu am vrut să pun accent pe prima situație. Pe faptul că sporește mereu posibilitatea ca semnale similare, recepționate din mediu de către un număr impresionant de creatori, să ducă la evoluții apropiate pînă la a se confunda, ale inspirației, și asta chiar în același timp.

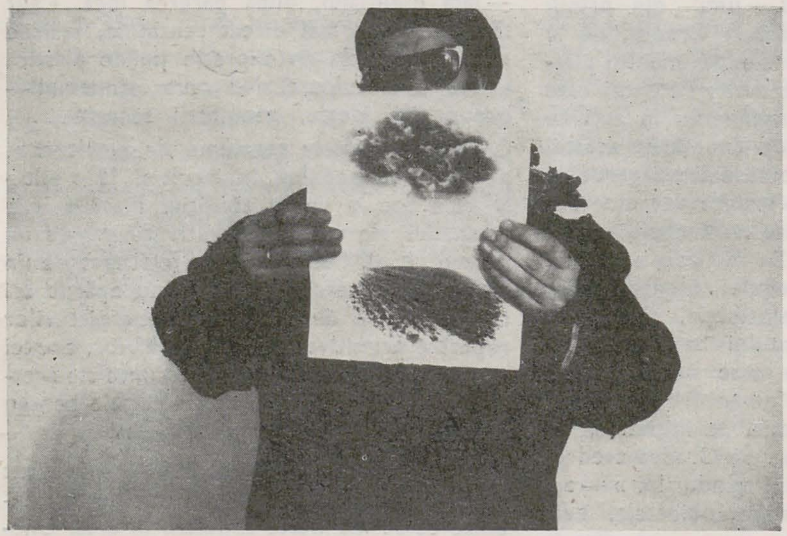
Eu consider « avangarda » un termen depășit; pentru mine, noțiunea are acoperire doar pentru începutul secolului XX. Cînd eu sau altcineva face o acțiune, nu se gîndește neapărat la frumos. Se gîndește la o trăire care trebuie exprimată cumva, prin imagine — iată esențialul, după părerea mea. Caut să exprim cît mai direct senzațiile, trăirile mele. Mijloacele de expresie țin de plastică — formă și culoare. Nu caut estetismul — proporțiile ideale, geometrii secrete . . .

Consider expresiv termenul de « cultură », pe care îl raportez la « cult », la « mit » și care are o veche tradiție. Manifestările imagistice ale omului primitiv țineau de un anume ritual, fiecare act era legitimat de un scop bine determinat. Tîrziu au apărut cei care, vorbind despre frumusețea picturilor rupestre primitive sau a hieroglifelor, a artei egiptene, ignorau sensurile ascunse ale acestora, care trebuie să fi fost esențiale pentru contemporanii acelor capodopere.

Ioan Augustin Pop (I.A.P.) — În prezent sîntem confruntați cu o multitudine de tendințe ce se manifestă simultan în artă. Uneori avangarda poate fi mai degrabă o « stare». În Germania de Vest, în cadrul unei expoziții de anvergură ce includea diverse orientări, s-a « produs » și o persoană venită dintr-o insulă a Oceaniei — a ridicat o construcție, o încăpere de locuit; reporterii au pus întrebări despre sensul și concepția plastică a « obiectului » respectiv, iar femeia a răspuns: « Obiect de artă? Eu fac adesea ceea ce vedeți în satul meu, eu fac acolo casele ». Construcția era inedită, plăcea, pentru noi putea însemna « avangardă » — așezată pe un anume palier al actului creator. Acea femeie acționase însă conform tradițiilor comunității căreia îi aparținea. Cred că ne aflăm în derivă atît în ce privește circumscrierea noțiunii cît și referitor la identificarea a ceea ce este acum la noi avangardă. Dezbaterile despre avangardă sînt ample și aici și în alte părți; fiind vorba de un fenomen extrem de complex, putem fi amenințați cu blocajul datorită dificultății răspunsurilor la întrebări precum: « Ce este avangarda? », « Cum a debutat? », « Care-i sînt limitele? ». Pentru noi este probabil mai simplu să discutăm despre această « enclavă » care este Oradea, deși nici în respectiva situație nu-i ușor să ne raportăm activitatea la un concept.

Călin Dan (C.D.) — Aici s-au ridicat mai multe probleme importante în general pentru meseriile noastre, nu neapărat pentru avangardă. Una dintre ele este atitudinea

https://biblioteca-digitala.ro



față de informații, care, aici, s-a despărțit în două opinii radical diferite — amîndouă fiind juste. Pe de o parte: în momentul actual nu poți să activezi într-un cîmp mediatic, să zicem, cum este arta vizuală, în deplină inocență; refuzi informația, te blochezi față de ea sau o ignori — aceasta este imposibil; dacă ai însă o atitudine « inocentă» — o lași să te asimileze în mod întîmplător — și nu ți-ai pus la punct o sistemă în legătură cu avalanșa informațională, riști să treci pe lîngă niște fenomene care te-ar putea modela, sau, cunoscîndu-le, te-ar scuti de unele gesturi inutile. La nivelul marilor curente, al marilor idei, pot să existe suprapuneri extraordinare, chiar de gest, datorită unei trăiri unice și similare. Dar, în același timp, fenomenul culturii în general este atît de bătrîn și de complicat, încît nu ne mai putem permite tautologiile și suprapunerile — ar duce la diminuarea forței de exprimare și la un fel de rătăcire.

Pe de altă parte: nu e mai puțin adevărat că aceea ce trebuie să primeze este trăirea personală și pînă la urmă, după consumul

DOREL GĂINĂ GERENDI — Daimoni pre pămînt, 1989 (1, 2)
DOREL GĂINĂ GERENDI — Haina Anei: Călătoria, 1989 — provocare Ana Lupaș (1, 2)

informațional, ignorarea sau « uciderea » lui, într-un fel. Aici trebuie să ajungă lucrurile atunci cînd vrei să realizezi ceva autentic. Acum intervine a doua problemă importantă, pe care a ridicat-o Ferenczi: spațiul magic în care se trăiește la ora actuală; dintotdeauna, sînt convins, s-a trăit într-un spațiu magic, dar, brusc, lumea pare să devină mult mai conștientă de acest lucru, pe diverse planuri — politic, al străzii, al evenimentelor curente (ele sînt pe de o parte trăite ca atare, pe de alta speculate și interpretate). Din acest punct de vedere, dacă privim ce se întîmplă în jur, într-adevăr termenul de « avangardă » nu-și mai are sensul. Este foarte interesant că în momentul în care încerci să împaci două tipuri de acțiune vizuală — unul tradițional (care se raportează la o tradiție) și unul care încearcă să exploateze niște limbaje mai recente — finalmente, alegînd exponenții cei mai serioși, cei mai implicați în cele două tipuri de fenomene, constați că undeva lucrurile se întîlnesc și că nu există o polemică. Avînd în vedere că avangarda istorică pornește ca un fel de polemică la nivelul formal, în momentul de față acest tip de avagardă nu mai există. Cel care face o instalație și cel care pictează o natură statică sînt, pînă la urmă, motivați la fel, iar pentru un public onest și venit cu toată deschiderea, aceste două categorii de demers, puse alături, dau

aceeași stare și trimit către un același loc — locul acela magic. Faptul trebuie întîi enunțat și apoi analizat, pentru că există un fel de falsă atitudine polemică în cadrul culturii noastre, și chiar un fel de falsă avangardă. Dincolo de inhibițiile cauzate de latura tehnică a dezbaterii, se recurge și la un comod artificiu oratoric: vorbim despre noi prin avangardă, dar de fapt vorbim despre avangardă, despre noi nu prea ne place să discutăm — firește . . . Simptomatic este însă că în momentul cînd se lansează termenul, în diverse puncte, într-un context anume, lumea începe să se disocieze de el, îl « foarfecă » și spune: « Nu este un cuvînt actual, nu ne mai interesează ». Ceea ce s-ar putea să fie adevărat. De ce se insistă totuși? De ce se insistă la noi asupra acestei chestiuni? Cred că dintr-un instinct de apărare. Deoarece cultura noastră este o cultură închisă — cel puțin la ora actuală este încă, și va mai fi, din păcate, sînt convins; fiind o cultură închisă, există un fel de promiscuitate, un fel de « dans » al tuturor cu toți. Neputînd să te detașezi de această « viermuială », nu ai distanță, nu poți aprecia la justa valoare ceea ce face altul. Drept urmare, niște oameni care au un anume tip de ancorare în realitate simt nevoia să se omogenizeze și în cele din urmă, atît ei față de ei, cît și, să zicem, față de instrumentul critic, au nevoie de o definire, motiv pentru care, în

https://biblioteca-digitala.ro

pripă, se aruncă acest cuvînt: « avangardă ». Chiar la această dezbatere participă oameni care fac lucruri total diferite, unii pot fi implicați într-un fel de atitudine avangardistă, alții nu, dar faptul că ei se adună (și nu doar în astfel de împrejurări), vor să comunice, să colaboreze, demonstrează că au ceva în comun — acest ceva este detașarea de o altă masă, amorfă, de o anumită amorfitate a

cîmpului cultural și a celui vizual; atunci, rezultă că primii constituie un fel de « avangardă » față de cei din urmă (« opoziția »). În altă ordine de idei: la Oradea s-a petrecut un fenomen de oarecare « colectivism », de autopromovare în mod colectiv a celor care lucrează aici, și se naște întrebarea: ce leagă pe oamenii respectivi în această diversitate? Accidentul biografic își are rolul său, dar de la un moment dat încolo, nu mai interesează. Probabil că există o anumită zonă de legătură; m-am gîndit la acest lucru și l-am studiat mai mult timp. Dincolo de perimetrul clar de expresie, am constatat două lucruri — o gîndire, să-i spunem, « grafică », ceea ce implică o anumită cerebralitate și o spontaneitate calculată (indiferent că este vorba de un pictor, sculptor sau chiar de un grafician, îl definește tipul de traseu grafic, în permanență el « desenează » ceva, deci, conceptualizează ceva); în continuarea acestui « fapt » vine ceea ce observa Dorel Găină, adică încercarea de a ieși din acest demers, într-un fel de ritual tridimensional. De unde, într-adevăr, ceea ce se petrece

aici, în spațiul actului, al performanței, instalației, se depărtează în mod simțitor de ceea ce înțelegea prin aceste acte avangarda anilor '50 și '60 în America și Europa, pentru că este prelungirea unui gest interior, probabil dintr-un sentiment al insuficienței ori din dorința de a confirma această atitudine. Faptul se produce în continuarea unui gest deliberat, tensionat interior, și nu are doza de aleatoriu și de violență prezentă în alte situații, la alți artiști.

D.G. — Despre avangarda orădeană s-a vorbit din exterior. Povesteam odată unui coleg din alt oraș ce facem noi, aici; el mi-a spus: « Deci voi faceți avangardă » — am fost surprins, eu consideram că ceea ce lucram în

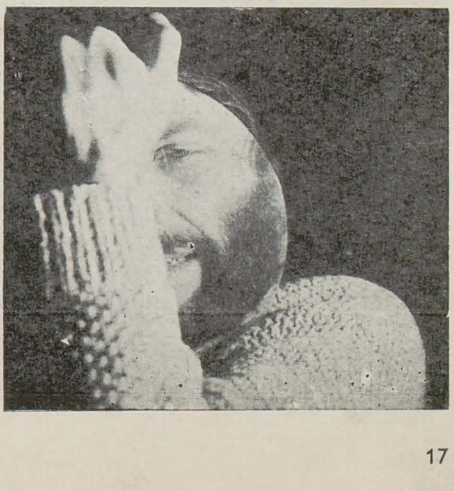
UJVÁROSSY LASZLÓ — Alter ego, 1988 — instalație și acțiune, Oradea (1—3)
UJVÁROSSY LASZLÓ — Portret complice, 1985 — acțiune, Oradea (1—3)

ateliere e firesc, iar faptul că ne ocupăm și de lucruri ce ies din tiparul clasicității (pictură de șevalet, grafică, sculptură) e la fel de normal, pînă cînd am recepționat « sen-

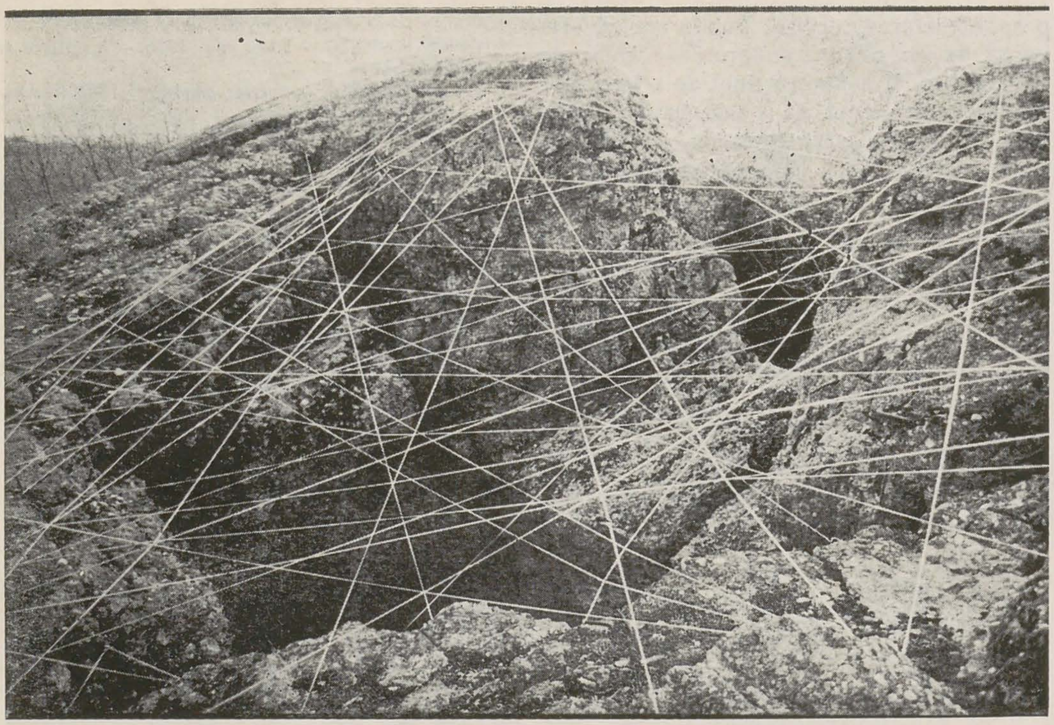
tința » amintită. Atunci am început să admit că poate aici se întîmplă și lucruri aparte. Dar cine știe? Este posibil ca în urma discuției de față să renunț tocmai la ideea că în Oradea se face avangardă...

La început, ceea ce făceau Ferenczi, Onucsan, Bunuș, Iovian, era un tip de acțiuni, chiar ne incitau să participăm la ele (unii, mai nou veniți, nu răspundeau stimulului). Iată o « provocare » a lui Bunuș: să mergi cu tramvaiul pînă la capătul liniei și să meditezi asupra acestui fapt — în momentele acelea ne-am simțit depășiți de așa ceva.

F.K. — Într-o iarnă, ne-am propus să ținem o ședință afară, într-o piscină care este goală în acel anotimp...



https://biblioteca-digitala.ro



ANIKÓ GĂINĂ GERENDI și ANDREI GROZA — Vreme de pace — Vindecarea, 1988 — Oradea, Cazemata cu rană
ANIKÓ GĂINĂ GERENDI — Tangaj, 1989 — Felix, Oradea (1—3)

tridimensional, se întoarce la primul stadiu, acționează în natură. Am descoperit « cazematele », care au devenit un fel de locuri sacre pentru noi. Sorin Vreme, la rîndul său, aduce cu sine altă lume. Și exemplele pot continua.

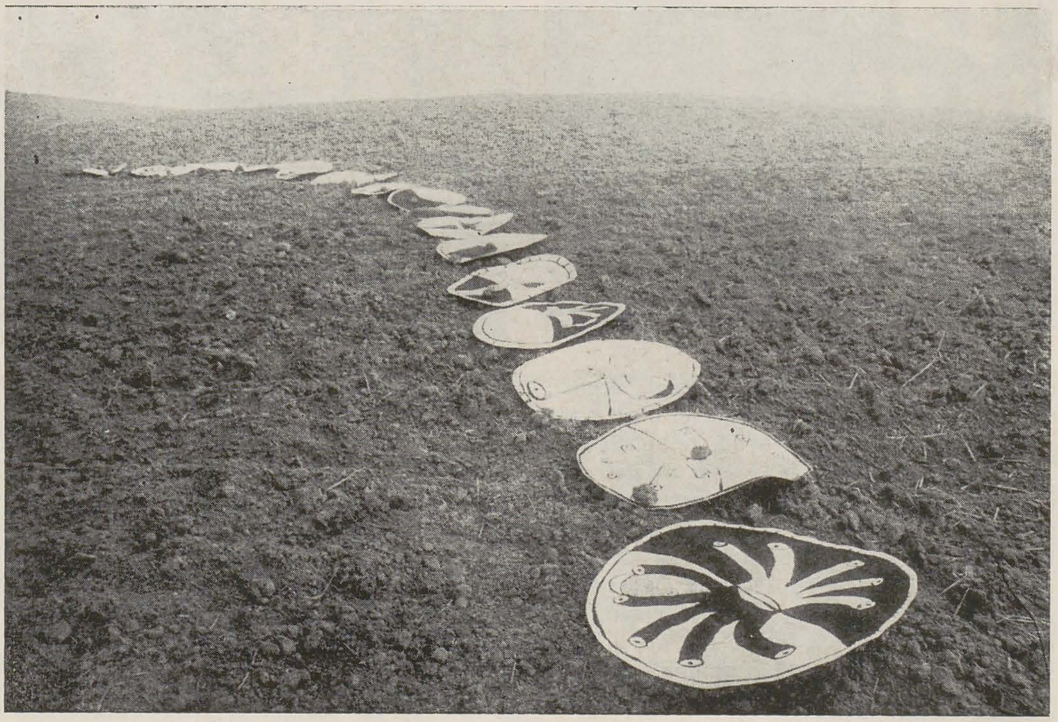
Ujvárossy Laszló (U.L.) — Aș vrea să spun și eu cîteva lucruri, pornind de la informație. Ea este, într-adevăr, importantă. Amintiți-vă însă, de pildă, că în epoca Renașterii, în timp ce în Italia și în alte zone ale Europei se făcea o artă cu anumite caracteristici, în Moldova se dezvolta alt fenomen plastic, însă la fel de original și puternic. Așadar,nu cred că preluarea informațiilor din străinătate este oricînd avantajoasă. Pe de altă parte, nu se poate afirma că nu am știut ce se în-

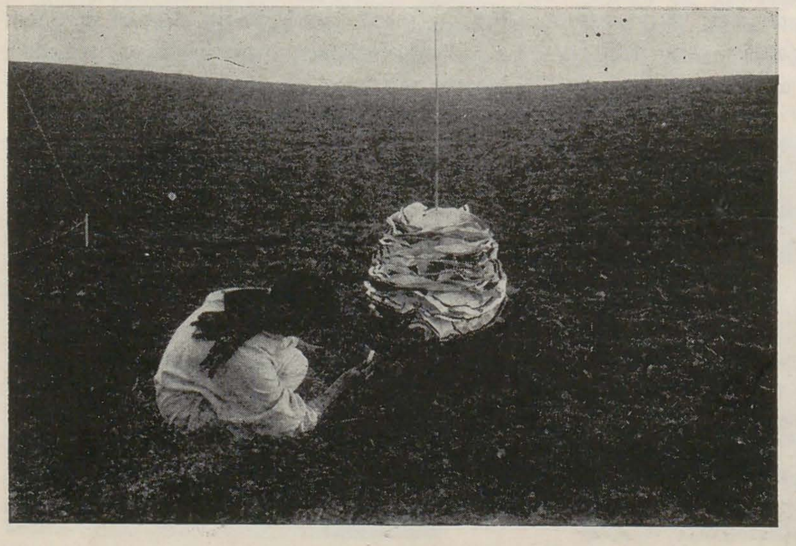
D.G. — . . . Și cei care în primă instanță n-au participat la această inițiativă, ulterior au simțit nevoia să o facă, deci să ia atitudine față de o situație.

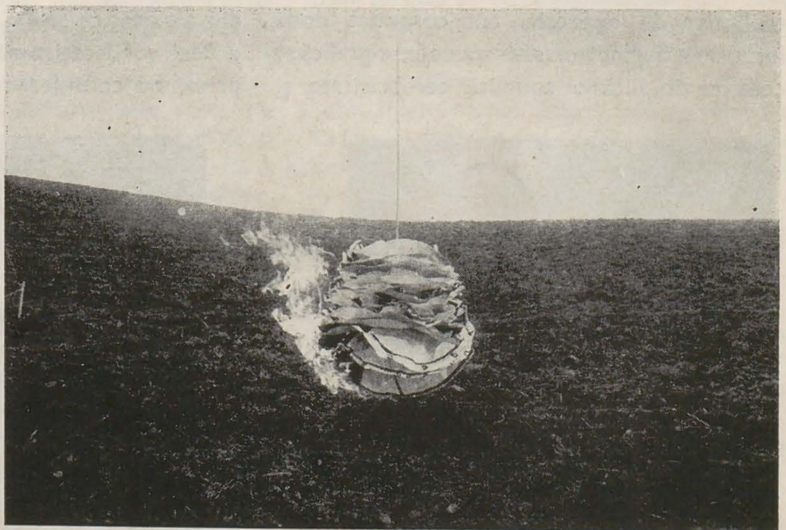
A.G. — De obicei, avangarda / refuzul a ceva se manifestă pe fundalul unei saturații de limbaje consumate. În Oradea se poate constata o asemenea evoluție?

D.G. — Nu cred. Faptul că ne ocupăm și de altceva ne este folositor, dar utilizăm în continuare și limbajele « clasice », în care introducem ceea ce am obținut.

Revenind la retrospectiva prin exemple: vreau să menționez acum acțiunile lui Ujvárossy Laszló — de la încercarea de recuperare a kitschului, identificarea acestuia, înregistrarea fotografică a acelor lucruri, la omagierea personalității lui Beuys — iată un tip de atitudine care nici ea poate nu a reușit să ne atragă pe toți. Eu am întreprins o acțiune cu caracter de identificare, oarecum, de înregistrare mai degrabă. Onucsan practică un alt demers: el *numește*. Anikó Găină Gerendi iese din bidimensional și intră în







tîmpla « dincolo » (mă gîndesc acum la Kassel — « Documenta »).

Am fost stimulaţi în a ne deschide orizonturile şi de unele persoane, între care Bunuş, Petraşchievici ... Am dorit să nu fim convenţionali, dar cred că nimeni nu s-a gîndit la avangardă. Poate de aceea este cumva depăşită problema. În anii '80, mai degrabă putem să vorbim de o nouă sensibilitate, alt mod de a simţi viaţa, de situare faţă de politic ...
Revin: informaţiile primite, să zicem, de la Kassel, sînt importante şi în sensul că te poţi ataşa ...

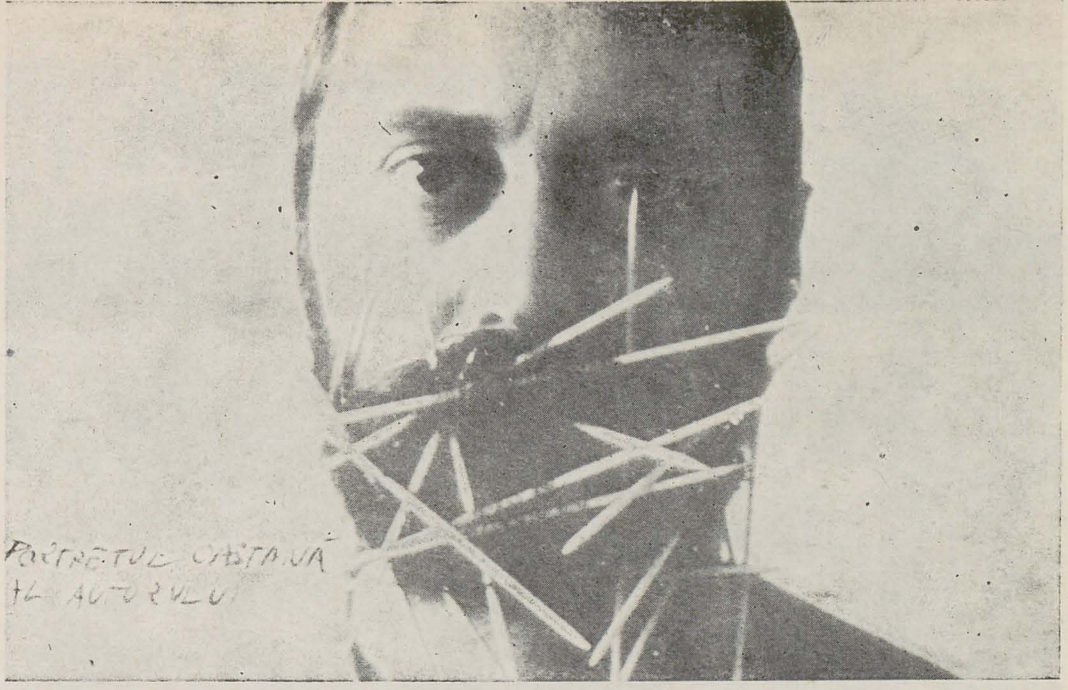
D.G. — Te descătuşează.

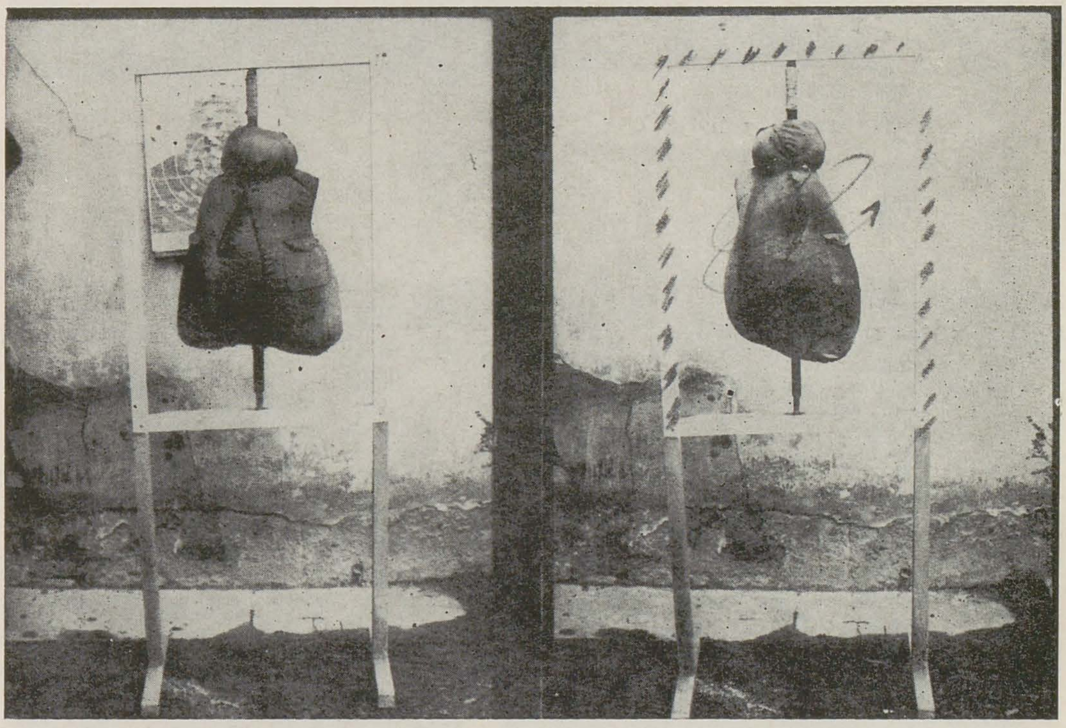
U.L. — Altceva voiam să spun ...

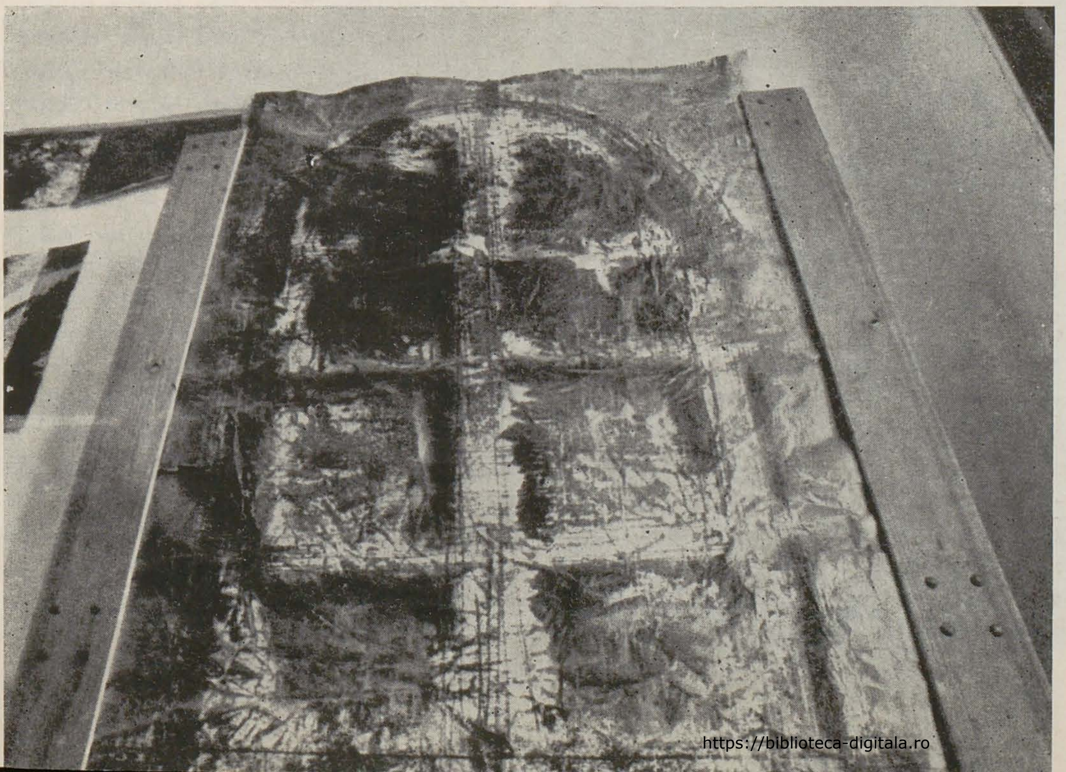
D.G. — Îţi dau curaj.

U.L. — Da. Îţi dau curaj. Ceea ce nu înseamnă că trebuie urmată orbeşte moda. Esenţial este ce simţi. În anii '80 s-au iniţiat în Oradea nişte expoziţii în care au apărut obiecte, instalaţii, eroi fiind Bunuş, Iovian ... Iată repere de care am vrut să ne ataşăm. Ne-au mai stimulat să ieşim din genurile şi tehnicile tradiţionale Bitzan, Bernea. Am început să realizăm importanţa procesului creator, care o poate depăşi pe a lucrării finite — am făcut şi noi încercări prin care să punem în evidenţă procesul creator, dar nu am avut sentimentul (este opinia mea, cel puţin) că am fi devenit avangardişti. Fiecare a vrut să meargă pe drumul lui, să se caute pe sine. Este norocul nostru că în Oradea ne-am asociat aşa de mulţi unor asemenea concepţii.

Vioara Bara (V.B.) — Eu aş prefera să ignor termenul de « avangardă », sau, mă rog, dacă trebuie să-l folosim, aş spune că avangarda a existat dintotdeauna, în fiecare moment istoric, şi va mai exista. Cred că fără să vrem, cu toţii sîntem tîrîţi în această « avangardă » — viaţa cotidiană şi sistemul în care trăim ne implică în ea. Cu voie sau fără, preluăm informaţii, acţionăm conform unor impulsuri interioare sau exterioare, dar nu ne-am propus (vorbesc în primul rînd în numele meu, iar colegii mă pot confirma sau infirma) să facem avangardă — dacă unii insistă asupra noţiunii, înseamnă probabil că am fost « tîrîţi », repet, în acest context. Nici « acţiunile » nu cred că se includ neapărat în avangardă — ele s-au impus, poate, ca modă. Nu ştiu dacă pictura mea este sau nu avangardă, dar vreau să arăt că pentru a ajunge la un punct « terminus », la o « pictură », parcurgeam şi faze pe care nu era imperios necesar să le vizualizez; am pictat nişte obiecte, ca să înţeleg mai bine forma şi spaţiul în pictură; faptul că am adus de la spital în atelier picioare de ghips şi le-am pictat, le-am atîrnat pe pereţi ori le-am găsit alte întrebuinţări conform proiectelor mele (ca şi altor obiecte),

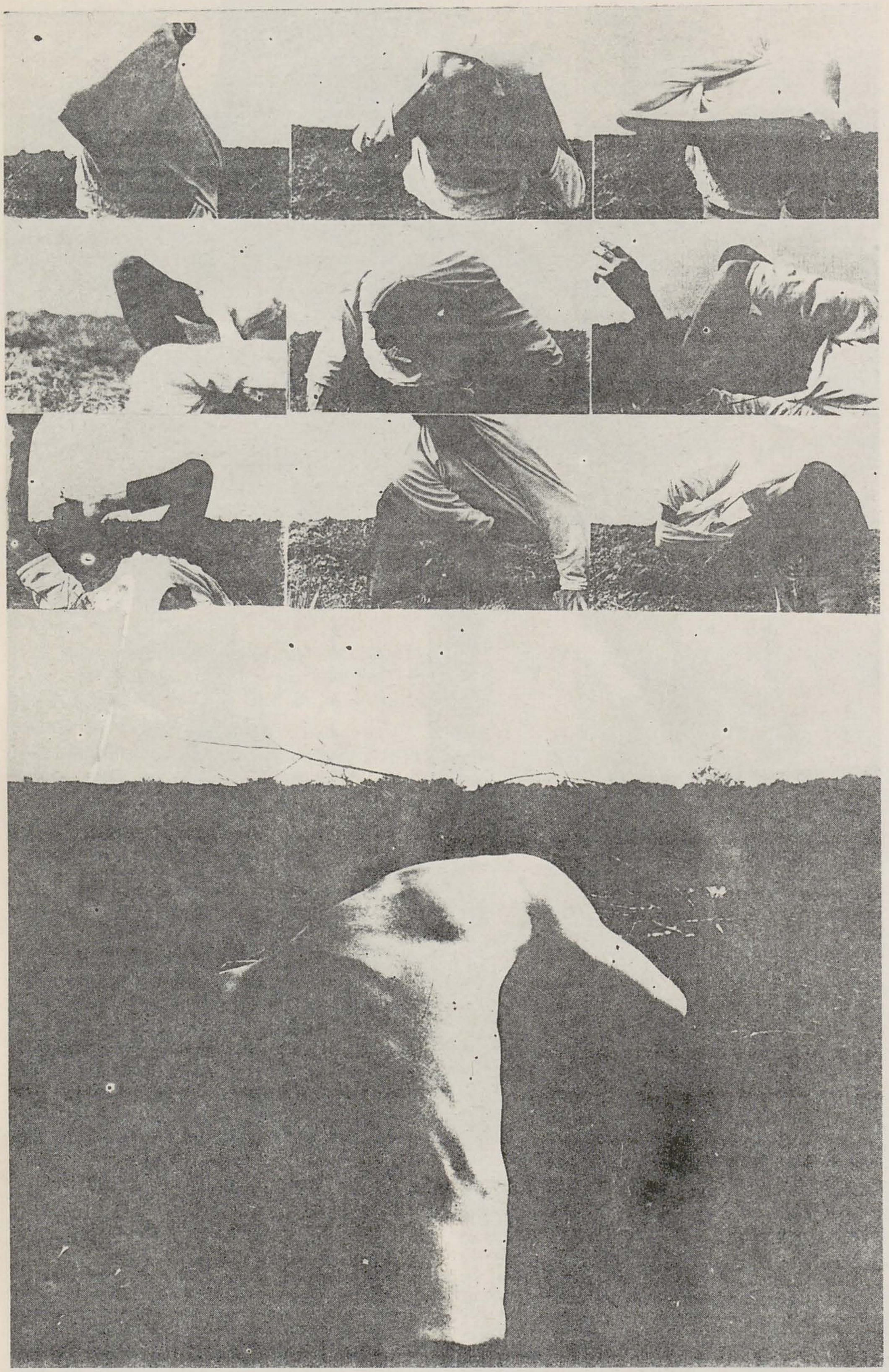






RUDOLF BONE — Portretul castană al autorului
NICOLAE ONUCSAN — Sf. Sebastian, 1981
NICOLAE ONUCSAN — Poarta bunicii, 1988

https://biblioteca-digitala.ro



nu înseamnă că am premeditat toate acestea pentru a mă plasa în avangardă.

A.G. — Nu trebuie să devină obsesia artistului: a face sau a nu face avangardă. Aici intervine rolul criticului.

C.D. — Există, totuși, o anumită zonă de conștientizare.

A.G. — Mai ales în cazul avangardei cu program.

C.D. — Cînd vrei să te situezi cu tot dinadinsul « înainte », comiți un gest deliberat.

D.G. — Poate cei din Timișoara au făcut acest lucru.

C.D. — Faptul se poate reduce la nivelul individului, al programului personal. Depinde care este problema ta ca artist. Aceasta înseamnă ca, într-un anume mod de expresie, să te dezvolți pe tine, numai pe tine, să te cauți tot mai mult — este problema ta personală. În momentul în care faci avangardă, te relaționezi întotdeauna și la altceva, în mod obligatoriu. Avangardă fără polemică nu există. În momentul în care te exprimi pe tine nu ești o persoană polemică, ești o persoană afirmativă. Polemica distruge și afirmă în același timp.

D.G. — Nu cumva polemica, vrînd-nevrînd, a trebuit s-o acceptăm cu toții datorită specificului politic în care am trăit, presiunilor politice? — era o reacție, era o reacție calificată — ceea ce s-a făcut dincolo de canoane mi s-a părut destul de calificat, de interesant, punînd întrebări, investigînd teritorii, fapte din care ne-am ales cu bucurii (după opinia mea); cred că am contribuit la acel caracter de « enclavă » de care vorbea Nelu Pop — mă gîndesc în general la « oazele » artistice din țară. În Oradea aflam despre « oaza » București, despre « oaza » Timișoara, Tîrgu Mureș, Sibiu. Nici noi nu eram inactivi, dar aici cred că nu s-a făcut vreodată o acțiune foarte coerentă de grup mare — a fost o tentativă, să spunem, și restul au eșuat. Însă ne raportam și la alții; eu, cel puțin, o făceam bucuros, și asta îmi inducea o « stare », de a fi întreprinzător, de a mă « atașa » — cum bine s-a spus anterior (a te atașa **lîngă**, nu **la**, dacă mă pot exprima astfel). Iată ce mi se pare specific. Oare ieșirea din canoane nu se datorește cumva « enclavelor » supuse presiunilor?

I.A.P. — Cînd mă gîndesc la avangardă, mă gîndesc la înnoire, la descoperire, la cercetarea o dată cu găsirea.

În altă ordine de idei: acolo unde trăiești, creezi datorită unei dorințe, unei necesități de a te exterioriza prin acest act, dar ești limitat de respectiva « enclavă »; și următoarea ipoteză: ai ieșit, ai fost descoperit, dar apare și o insatisfacție, ca reacție.

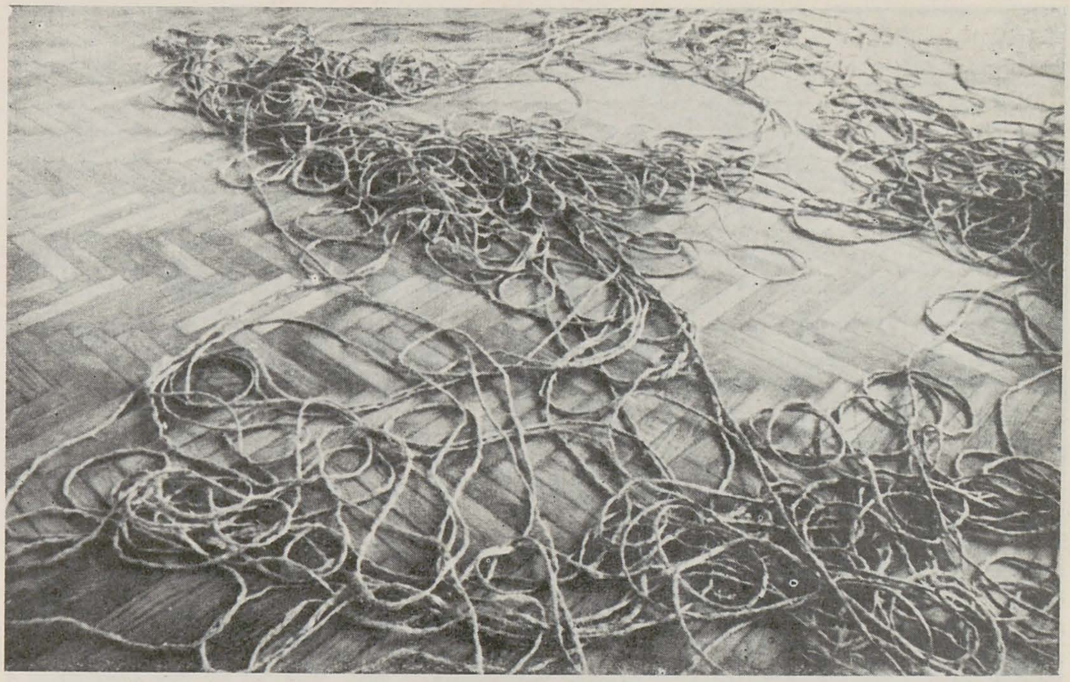
Există două opțiuni: faci un lucru cu program, cu deschidere în afară, sau mergi pe un drum închis undeva și nu știe nimeni despre ceea ce ai făcut. Este vorba fie de munca din interior, pentru descoperire, fie de cealaltă, făcută și cu propagandă, oferită ca un cadou celorlalți. Cred că noi ne aflăm în situația celor cu orizontul închis. Vrem totuși să ne punem în relație cu avangarda. Avangarda cred că a existat întotdeauna. Ea a avut diferite centre.

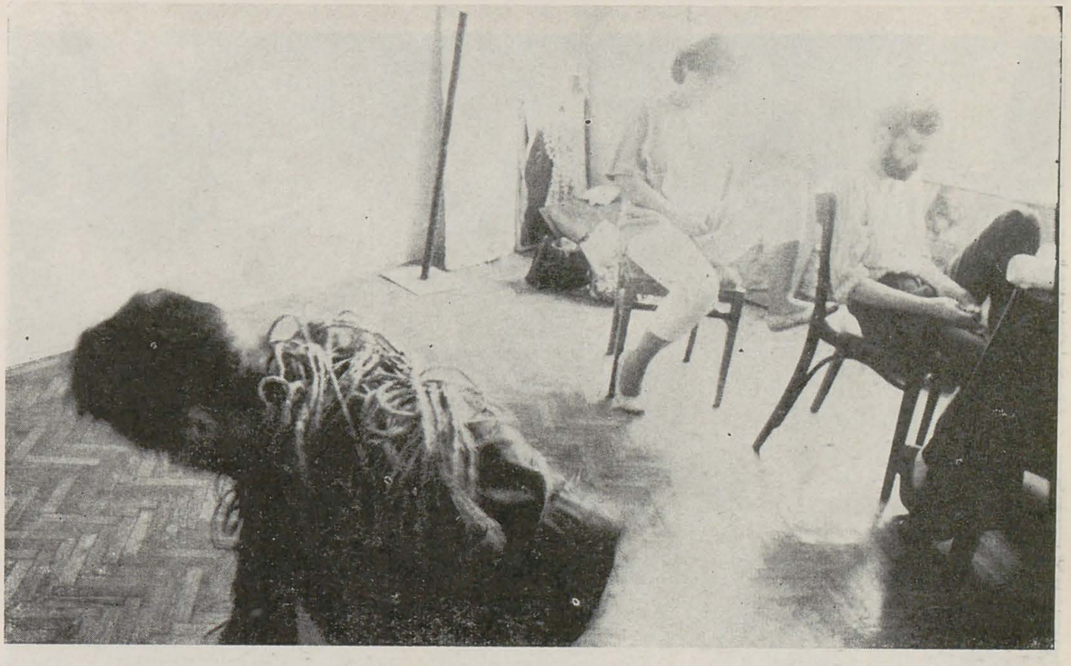
F.K. — După părerea mea, țara cea mai bogată a fost și centrul cultural. Cultura este o chestiune de suprastructură. Exemple — numeroase: Babilonul ori Atena în antichitate, sau, mult, mult înspre noi — Parisul. Cîștig de cauză au avut deci zonele cele mai dezvoltate din punct de vedere industrial, al științelor — acolo găsim în ofensivă și cultura, arta, creația de mituri. Cred că aceasta ar fi o temă de studiu interesantă. Poate astfel se explică, de exemplu, și rolul important al Kassel-ului în zilele noastre (să nu uităm puternica industrie germană . . .). Conform acestui raționament, un viitor centru cultural mondial ar putea fi în Japonia. Într-un asemenea mecanism funcționează și absorbția — mințile luminate se îndreaptă spre locurile unde își pot valorifica la maximum potențialul. Și aici este pericolul.

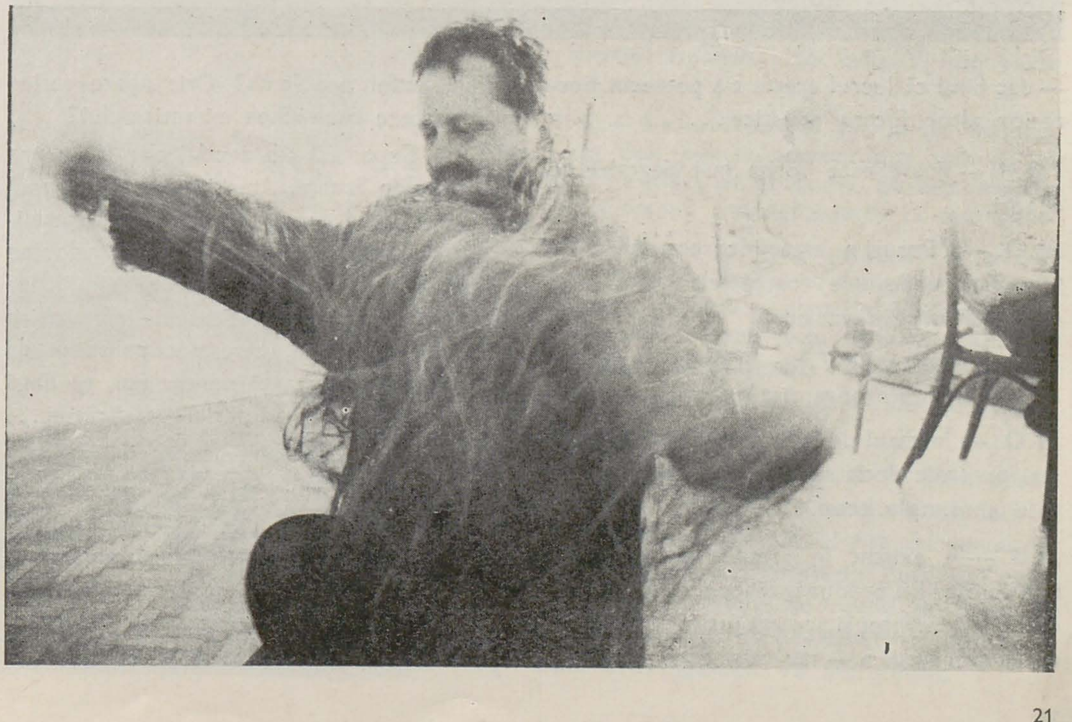
https://biblioteca-digitala.ro

SORIN VREME

EMIL DOBRIBAN — Pro Eminescu — Lacul, 1989 (1—3)







C.D. — Absorbţie şi reacţie, totodată. Şi reacţie . . .

Nicolae Onucsan (N.O.) — Este foarte greu să vorbeşti despre război atunci cînd stai în tranşee, mai ales dacă acea tranşee nu este suficient de adîncă sau este prea adîncă. Cînd stau în faţa acestui aparat, el vrea să mă audă. Oare e păcat că nu mă vede? Am vorbit despre mine.

U.L. — În Oradea nu a existat un program propriu-zis al avangardei. Însă, rememorînd titlurile unor lucrări — « Semnele zidului », « Chibritul », « Zborul », « Recuperarea kitschului », « Tangaj » . . ., observăm că a existat, de fapt, un program, dar în fiecare, programe individuale marcate de sentimentul revoltei împotriva stărilor de lucruri (din anii anteriori); acesta a fost liantul, grupul a funcţionat prin viziune şi prin limbaj.

D.G. — Sorin Vreme, cînd s-a întors în Oradea, a adus la rîndul său lucruri noi. A venit cu acea atitudine specială faţă de mediu, viziune ce includea fotografii, desene — era tot o poziţie ieşită din canoane . . .

U.L. — Şcoală bucureşteană.

D.G. — . . . Sau Emil Dobriban. El a venit aici ca reprezentant al celei mai tinere generaţii în pictură — multă cantitate de culoare, multă virulenţă cromatică. La un moment dat, a făcut o acţiune foarte interesantă — eram adunaţi în jurul unei mese, nu se întîmpla nimic deosebit, şi el ne-a antrenat în acţiunea « Lacul Eminescu ». A luat multă sfoară, a plasat-o în spaţiu, a « înotat » în ea — sfoara reprezenta apa, undele ei, şi Dobriban era împletit în aceste « unde ». Şi această performanţă ne-a bucurat, prin prospeţimea ei şi impulsul pe care îl constituia.

Emil Dobriban (E.D.) — Poate că privită din exterior, aşa cum a receptat-o Dorel, părea spontană. În opinia mea — şi acţionez conform acestei idei — avangarda trebuie să fie ceva bine gîndit. Acea performanţă nu a fost deloc spontană, am premeditat-o îndelung, am conceput-o pe faze. O altă acţiune asupra căreia am reflectat mult, pentru fazele căreia am făcut şi schiţe, a fost « Casa bunicii » — ar fi trebuit să aibă loc în natură, dar în cele din urmă am fost nevoit să recurg la o « pseudo-interpretare » la mine acasă (am respectat însă fazele pe care le concepusem). Şi în pictură sînt consecvent unei idei — nu ştiu dacă sînt considerat avangardist, dar eu vreau să fiu clasic, arta mea să reziste în Muzeu: pregătesc compoziţia, atac problemele desenului, culorii (asemenea principii respect chiar şi în acţiunile mele).

A.G. — Performanţele şi instalaţiile sînt, sau doar au fost fenomene de avangardă? Faptul că la Oradea s-a făcut şi se face performanţă, instalaţie, mai poate fi numit « avangardă »?

https://biblioteca-digitala.ro

— dat fiind că lucrul acesta s-a petrecut posterior altor focare artistice . . .

I.A.P. — Poate este vorba mai degrabă de ecouri.

N.O. — « Ecouri » este incorect spus; ar însemna: undeva e foarte clar pronunțat ceva, dar există și un ecou.

Sorin Vreme (S.V.) — Trebuie să ai primatul ca să fii avangardist?

N.O. — În cazul de față, poate că ecoul este mai puternic decît sursa. Deci, eventual, nu este un simplu ecou.

A.G. — A existat în Oradea un « teren » față de care s-a produs o reacție prin intermediul performanței și aceasta justifică termenul de « avangardă » — sau nu este cazul să punem astfel problema? Ori: apare serios în dezbatere chestiunea mimetismului?

N.O. — Suportăm un decalaj clar față, spre exemplu, de Franța, America (ori alte zone) anilor '60, cînd acolo existau serioase manifestări de avangardă, chiar de genul celor pe care le discutăm. Putem fi acum bănuiți de mimetism, dar sînt conexiuni informative (mai ales) inerente, care pot constitui de fapt o șansă importantă pentru noi, pe lîngă altă șansă ce ni s-a oferit — a sărăciei . . .

C.D. — Există și problema relației cu politicul? Cu contextul de tensiune politică și socială?

N.O. — Da. În acest context arta este atemporală, la un moment dat rămîne ca o îndeletnicire care asigură continuitatea istorică a acestei plăsmuiri umane.

F.K. — După părerea mea, în măsura în care nu are nimic comun cu politicul, arta este ca dulgheritul sau ca orice altă meserie. Argumente aduc prin activitatea mea. Am riscat mult, am și pătimit. O formă de protest a fost — cei de față pot confirma — greva de creație pe care mi-am impus-o din 1984 pînă în 1990, mi-am interzis să mai vin la ședințele cenaclului, să mai iau contact cu colegii.

C.D. — Și aceasta e o atitudine.
Mai important decît tipul de limbaj folosit, este ce exprimi prin el, și contextul în care exprimi. Istoric vorbind, mail-art-a (de pildă) este o formă de protest la nivelul economic.

F.K. — Nu numai economic . . . Toată avangarda este revoltă, din punctul meu de vedere, față de ceva existent. Mă revolt împotriva meșteșugului, împotriva obișnuinței, împotriva mocirlei, a apei stătute . . . Mail-art-a, așa cum am practicat-o eu, era și o revoltă față de situația politică.

C.D. — Voiam tocmai să valorizez ceea ce ai spus. În America. unde a apărut întîi fenomenul, era vorba de o revoltă împotriva unui aspect economic, consumismul; a fost pariul cu un sistem care nu permitea — nu din rațiuni politice, ci de alt ordin — să se comunice printr-un obiect neconvențional. Și o dată cu prima conservă trimisă ca o scrisoare, avînd un timbru pe ea, s-a realizat un fel de victorie împotriva acelui sistem bine închis. Aici lucrurile se schimbă — se acționează tot împotriva unui sistem, dar pe alt canal.

U.L. — Cu unele excepții, cam totul a fost pînă la urmă cumpărat, pierzînd așadar calitatea de avangardă, de protest. Ne pîndește într-o oarecare măsură absurdul.

C.D. — Revenim la o chestiune pe care am discutat-o și ieri la București. A fost invocat atunci exemplul Beuys. El încearcă o salvare. Are loc o luptă permanentă cu un sistem pe care el îl violentează și care caută « asimilarea » și « recuperarea » artistului; sistemul acceptă violentarea și Beuys împinge lucrurile mai departe — un fel de hărțuială interminabilă la care puțini rezistă așa cum a rezistat Beuys. De fapt, a fi în avangardă este și o chestiune de structură, și nu oricine e « croit » pentru așa ceva, pentru o asemenea luptă.

U.L. — El (Beuys) rămîne un prototip.

C.D. — Trebuie să fii dotat și cu un anumit tip de inteligență, să te dovedești permanent atent, agresiv, dar în același timp inventiv, pentru a găsi mijloace eficace în lupta în care te angajezi. Este un exercițiu foarte dificil și care trebuie practicat continuu.

https://biblioteca-digitala.ro

SZÁABO ALICE — Remember, 1990, Oradea (1—2)

VIOARA BARA — Haina Anci: Eu-Ea-Eu, 1989 — provocare Ana Lupaş (1,2)

ATELIER 35 ORADEA — Mail-art pentru Baia Mare, 1988 — Oradea (provocare Dan Perjovschi)

D.G. — V-aş adresa trei întrebări: 1. considerați că pentru ieșirea din canoane « urcarea muntelui » din nou, de către fiecare din noi, este inutilă, sau dimpotrivă? Eu optez pentru a doua variantă.

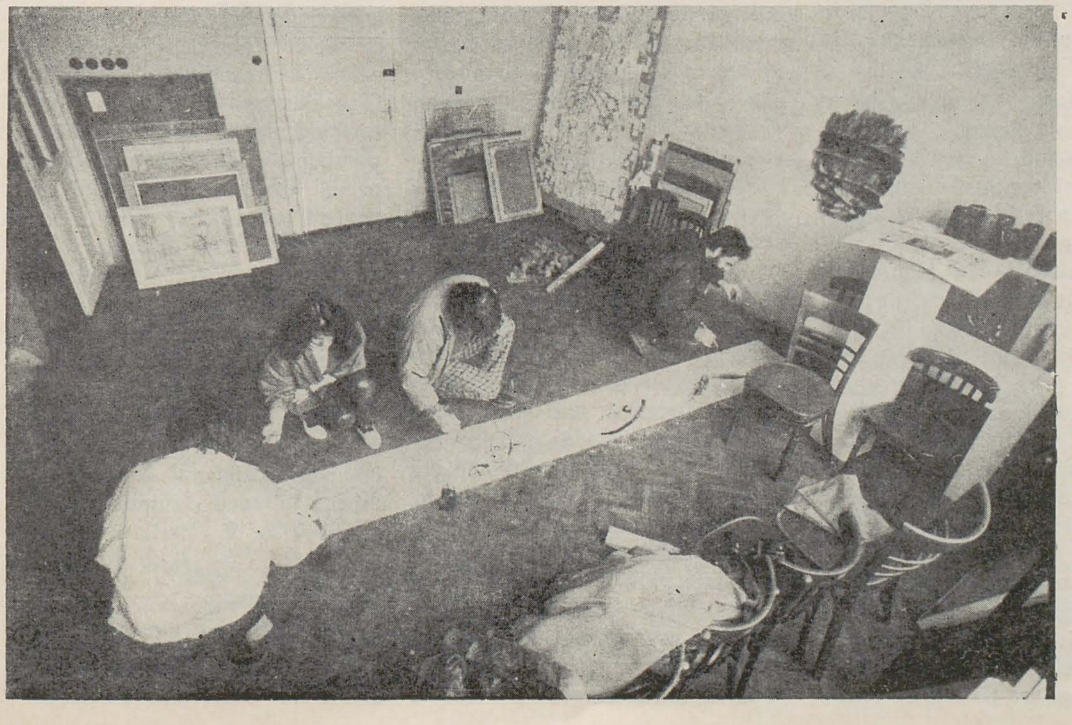
I.A.P. — La ce se raportează această urcare?

D.G. — La universul pe care îl reprezentăm fiecare din noi. De la sentimente pînă la meşteşug. **2.** Este importantă sau nu provocarea pentru starea de ieşire din canoane? Eu am impresia că această provocare nu este deloc neglijabilă în orice act artistic, nu doar pentru avangardă. **3.** Avangarda românească înseamnă « a supraviețui » — sau chiar a «trăi», dacă ne gîndim la exemplul Beuys — ori nu?

C.D. — Vreau să-ți răspund la a treia întrebare — e singura cu care sînt familiarizat, şi cred că nu numai eu; ce ne rămîne de făcut, pentru că înainte ştiam foarte clar ce trebuie să facem (e o lecție a impasului post-decembrist). Onucsan a avut dreptate — şi sărăcia te determină. Aşa cum pe Beuys îl « recuperează » opulența, pe noi, să zicem, în mare parte ne-a « recuperat » sărăcia — ne-a oferit şansa de a ne defini poziția foarte uşor, poate primejdios de uşor. În momentul în care eşti scos dintr-un context care te apără, e mult mai greu să rămîi în continuare şi agresat şi agresiv. Păcălelile încep să curgă una după alta. Deci problema pusă de Dorel rămîne deschisă.

I.A.P. — Nu cumva, mă întreb, avangarda, prin unele din manifestările sale efemere, are rolul de a ne scoate dintr-un impas ori altul, însă este sortită uitării şi anonimatului?

C.D. — Dar e foarte bine să rămînă în anonimat. Acesta este lucrul cel mai frumos...



F.K. — Viața şi moartea omului pot fi la fel de importante. Prin urmare, nu este chiar o dramă dispariția artei cuiva şi impunerea altor repere.

D.G. — Acum vreo doi ani, la un vernisaj, Călin Dan puncta această idee spunînd că pariul cîştigat al artistului de aici, pentru acel moment, era renunțarea la eternitate.

S.V. — Vreau să vă împărtăşesc şi eu un gînd. Artele plastice nu mai reprezintă un domeniu exclusiv al plasticienilor, după cum spectacolul nu mai este doar un teritoriu al oamenilor de teatru. Trăim un timp al concurențelor, al intersecțiilor de preocupări, dispar complexele.

A.G. — Propun să ne oprim în acest punct al discuției, profitînd de tonul « deschiderii », care a apărut spre final... Aşa cum spuneam şi în încheierea dezbaterii din Bucureşti, sper ca aceste schimburi de opinii să stimuleze viitoare cercetări asupra controversatei chestiuni a avangardei. Vă mulțumesc.

https://biblioteca-digitala.ro

demitizarea avangardei
(corespondență din köln)

radu procopovici

La Köln, arta de avangardă nu trebuie căutată în multe galerii: comerțul cu tablouri rămîne o afacere care implică și riscurile normale în orice investiție negociabilă. Artiștii care încă nu au devenit «cap de afiș», care nu sînt deja curtați de colecționari, mecenat și muzee, trăiesc în complexe de ateliere din foste antrepozite, fabrici dezafectate sau cartiere ce nu-i mai interesează nici pe proprietari, nici pe administratorii municipali. Acolo li s-a oferit posibilitatea de a lucra cum vor și cum pot, în spații destul de generoase, dar pe care puțini le-ar putea folosi pentru o activitate mai rentabilă sau mai confortabilă. Sînt un fel de ghetto-uri, unde simpatiile se nasc spontan, fără ordinea programatică a avangardei istorice — poate și fără dorința de a cristaliza un program teoretic. Nu trebuie uitat faptul că, în climatul «post-modern», limbajele se tolerează reciproc cu cea mai extremă indiferență. Adevăratul liant între acești avangardiști îl constituie lupta pentru afirmare. Unii dintre ei nu o vor cîștiga niciodată — nici singuri, nici în grup. Alții devin brusc mari vedete, ale căror produse se vînd dintr-o dată la prețuri exorbitante, iar muzeele se grăbesc să le acumuleze pînă cînd cota lor nu va depăși posibilitățile unui buget subvenționat cu precauție de municipalitate. Un fenomen tipic pentru așa-numita «avangardă» contemporană este *instituționalizarea* rapidă, care anulează — în fapt — specificul «subversiv», novator, al imaginii și personajului, exact ceea ce i-ar mai lega de spiritul avangardist.

Lucrurile nu stau altfel nici la New York, unde o foarte selectă galerie de «promovare», care nu se poate vizita decît grație unei recomandări, fixînd cu zile înainte ora întîlnirii, își mută sediul sincron fluxului investițiilor de capital în imobile. Căci și în metropola americană artiștii ce ar putea deveni personalitățile zilei de mîine caută refugiu în acele cartiere care sînt mereu aduse la limita «slam»-ului și unde încă nu a devenit chiar insuportabilă criminalitatea. Și trebuie recunoscut că, pentru un gigant urbanistic multinațional, un creuzet al raselor, aglomerările de artiști sînt cele mai tolerante «zone» — în sensul lui Tarkovski. Galeria pomenită mai sus nu era altceva decît un culoar cu dimensiunile de 3x10 metri, unde un expert negru se pregătea să lanseze, în premieră, pe Coasta de Est un artist japonez în vîrstă de circa 50 de ani. Era vorba de niște colaje compuse mai mult din lemn, în care expresivitatea materialului spălat de ape se compunea calm, în ordinea unui constructivism spontan, al obiectului găsit.

O altă galerie, condusă de o mulatră martinicană, propunea simultan zeci de artiști, ilustrați cu lucrări și panouri cu diapozitive, într-un fel de demisol-apartamente-vagon, unde tinerii oameni de afaceri din Manhattan puteau în pauza de prînz să pună bazele unei colecții ce riscă, în ani, să fie invidiată de orice muzeu... Se putea găsi orice în acest amalgam pestriț care făcuse senzație la tîrguri de artă din Europa — obținînd încă beneficii modeste. La Barcelona, fusese pe prima pagină a presei de orice fel, dar nu vînduse nimic. Poate că prețurile vor fi fost de vină căci, urmînd regula autoimpusă a unei limite de 200 dolari și a nivelului maxim de 2.000 — pentru a-i atrage pe tinerii de viitor — părea prea «avangardistă» unui public ce știe că valorile sigure sînt mult mai scumpe. Această introducere are menirea de a sublinia caracterul *social* și limita economică a ceea ce azi este considerat, în lumea occidentală, «avangardă». Personajul care ar ilustra-o cel mai bine — căci avangarda nu este doar o Operă, ci o Personalitate — ar fi Bukoski. Dar aici apare prima dificultate majoră în definirea avangardei: și acest «model» a devenit *clasic*. Societatea de consum este bine pregătită în lupta cu orice fenomen ce ar avea — mai mult sau mai puțin — de-a face cu «anarhismul» cultural. Nu este nevoie să facem recurs la Boccioni pentru a demonstra esența anarhistă a avangardei. A fost un caz extrem, dar și cele mai angelice exemple din anii '20—'30 au ceva din spiritul contestatar radical. Situați în contextul social și istoric, adevărații avangardiști nu au fost posibili decît în arealul civilizației hiperindustrializate. Nici azi nu sînt de așteptat rezerve de avangardă provenind din Lumea a treia. Cauza nu este doar de ordin economic — și acolo există marginali și magnați, iar Occidentul nu și-a pierdut gustul exotismului. Dar nu funcționează acest proces de promovare în care se întîlnesc extremele sociale și economice.

Cu mult mai importantă pare însă diferența de mediu comunicațional. De la bun început trebuie spus că un creator ce se dorește avangardist într-o țară subdezvoltată știe cu mult mai multe, mai temeinic, decît unul din țările puternic industrializate. Paradoxal este însă faptul că acesta din urmă se dovedește mai bine informat! Mai bine «adaptat» la condiția de inovator cultural. Explicația este simplă: într-un climat cultural ce devine *elitar* prin însăși subdezvoltarea lui socio-economică, și artistul «avangardist» selectează dogmatic, exclusiv, informația. O idolatrizează — răpindu-și astfel esențiala libertate de creație. Colegul său dintr-o lume ultramediatizată știe și ceea ce nu a învățat vreodată, este cufundat fără voie în informație și realitate. Este saturat de o comunicare impusă, de care vrea să se elibereze și, astfel, face marele salt. Nu trebuie uitat că mulți dintre adevărații avangardiști erau — cel puțin parțial — diletanți. Ei reacționau la mediu, construindu-și singuri o metodă, o meserie, un ideal. Marginalizarea lor socială nu era un gest boem, ci exprima limpede întîlnirea lucidă cu realitățile sufocante din jur. Aici se situează latura personală a unui destin avangardist ce, numai compunîndu-se cu latura lui socială, poate duce la nașterea unui fenomen autentic. Este cu adevărat necesar a se face diferența între «voința de avangardism» și «condiția avangardistă»: există epoci în care cea dintîi se transformă într-un handicap, o obsesie a creatorului, un complex de inferioritate. Este un sindrom la fel de grav ca și cel *academist*, dovedind că artistul trăiește în Olimpul populat de prototipurile selectate din altă epocă, refuzînd însă a lua contact cu realitatea vremii sale.

Dar oricît de absurd ar fi trebuie admis că *avangarda este realistă — nu ca limbaj plastic, ci ca atitudine față de lumea în care se naște*. Constatînd, în urma unei băi informaționale ce funcționează subliminal, adevărata față a vieții, ea dorește să spere că o va putea fasona altfel. *Speranța* cvasi-utopică este adevăratul motor al impulsului novator. Spre ce se poate îndrepta lumea? Iată ceva mai mult decît o întrebare retorică — este o interpelare adresată societății, iar cel care o face nu se mulțumește cu teoria posibilului, ci îi și dă un răspuns. Aceasta ar fi esența spiritului de avangardă. El nu se manifestă singular, ci *în grup*. Tocmai întrucît ascunde o utopie socială. După această analiză, concluzia firească a demonstrației este că avangardismul are în mod implicit o *dimensiune politică*. Și ca orice fenomen «revoluționar», el suferă de *efemeritate*. Este efemer — o trăire pur «intericară» și în sens subiectiv, ca persoană, și ca izolare obiectivă, ostilă exteriorului social. Nu poate fi judecat de «spectatori», ci doar trăit de «actori». Iată un punct în care pragmatismul latent al avangardismului contrazice teoria «revoluției perpetue»: o înnoire neîncetată este imposibilă și ar deveni chiar insuportabilă. Fenomenul avangardist conține în sine anticorpii ce-l vor clasiciza — exact în momentul în care viziunea originală propusă va fi asimilată comunicațional de societate, încetînd să mai fie o utopie, o speranță de grup, pentru a deveni un mit al civilizației. Doar dispariția fizică a unor mari «revoluționari»

https://biblioteca-digitala.ro

ai artei i-a lipsit de primirea laurilor academici.
În analiza avangardei trebuie alăturate și separate continuu destinele individuale și cele de grup. Cele mai mari confuzii născute în mintea unor « amatori de artă » se datorează acestei suprapuneri a două planuri existențiale. Grav este atunci cînd ea devine un stereotip de gîndire al tinerilor ce se doresc avangardiști. Nu există « epoci clasice » și « momente de avangardism », dar se poate observa că, în anumite perioade din istorie, mesajele și codurile ating fie un grad de saturație, fie un prag al diversificării. Emițător și receptor — public și artist — dispun de prea multe alternative de interpretare, de un dicționar exhaustiv de definiții posibile. Orice semn se potrivește — teoretic — oricărui mesaj, deși în practică lectura se face la nivelul imediat, minimal.
Ceea ce-i șoca pe « burghezi » în fenomenul avangardist istoric era tocmai această rupere a corelațiilor certe, stabile, dintre semnificant și semnificat. Gestul lui Tristan Tzara de « asasinare » a dicționarului era la fel de periculos ca și Revoluția bolșevică. Între timp, în cîteva decenii, toată lumea s-a deprins cu folosirea acestui « curs fluctuant » al valorilor de comunicare vizuală. A dispărut orice urmă de speranță în viitor, asocierile de grup au mai mult un caracter sindical, iar instituționalizarea socio-economică s-a dovedit mai puternică decît efemera revoluție « totală ». Actualitatea spiritului avangardist merită a fi pusă sub semnul întrebării. Ambientul informațional lucrează cu o viteză ce i-ar fi șocat pe contemporanii lui Malevici, dar nouă ni se pare normală. Și lucrează pentru « banalizarea », prin asimilare, a mesajelor inedite. Complexul inactualității a devenit boală tocmai din cauză că sîntem *contemporani cu tot ce este posibil*.
În marile expoziții de sinteză apar cîteva lucrări singulare, și în contextul colectiv, și în opera personală a unor artiști. Uneori, ele dau impresia unui ritual unic în istorie — și devin astfel un punct de vîrf al creativității contemporane. Unele sînt imposibil de conservat muzeal — spectatorul le descoperă și le acumulează în memorie cu sentimentul unei bucurii, de la început, nostalgice. Ele beneficiază de un maximum de unicitate, de personalitate — ce nu mai poate fi întîlnit ulterior decît în versiuni poncife ale aceluiași autor, dar mai des « bagatelizate » de un imitator penibil. Se poate oare vorbi de o « moarte a avangardei »? Este limpede că originalitatea va exista necontenit, dar nu în același sens radical cu care ne-au deprins modelele avangardei istorice. Se impune, deci, o modificare a perspectivei de receptare a inovației. Această schimbare de optică poate juca un rol esențial și în atitudinea creatorilor față de propria lor operă. Destinul artistului plastic de azi nu mai are aceleași determinări socio-culturale ce au făcut posibil fluxul de extremă originalitate din anii '20—'30. Dar modelul său a rămas viu cu o nocivă imperativitate. Efectul de deformare al perspectivei istorice a pus creatorul în situația de a fi sau « în trecut », sau « locomotivă a istoriei » — care aleargă undeva, prin viitor. Din păcate, acest viitor pare deja prospectat și cartografiat.
Pentru apariția unei noi modernități, lipsite de artificiozitate, este necesar ca fiece om de artă să-și redimensioneze relația sa cu istoria — nu doar cu trecutul și perspectiva asupra viitorului, ci mai întîi cu prezentul. « Voința de modernitate » nu mai poate fi confundată cu « starea de avangardă ». Definind aceasta din urmă ca manifestare programatică a unei speranțe de grup, ce explodează comunicațional pentru o perioadă limitată, periclitînd consensul « politic » instaurat într-o anumită societate, nu excludem posibilitatea ei, ci vrem numai să avertizăm contra iluziei acelei « revoluții permanente ». « Modernismul » poate să pară un termen prea burghez, prea calm și inofensiv. Totuși, spiritul său exprimă o constantă a istoriei ce s-a scurs din zorii Renașterii pînă azi — nu doar un fenomen ce revine ciclic. Ar fi interesant de cercetat dacă nu cumva termenul de « post-modernism » s-a născut ca soluție de compromis între veleitățile avangardiste și realitățile contemporane?!
Avangarda, ca realitate istorică, părea a concentra timpul într-un gest ce consumă întreaga istorie — fie că îi pune noi baze, fie că o anulează, ori le face pe amîndouă dintr-o dată. Este momentul a renunța la o iluzie temporală, pentru a regăsi în tempoul cotidian adevărate resurse creative.

instant installation institute

gheorghe rasovszky

Probabil că factorul descriptiv devine uzual atunci cînd e nevoie să descrii un fragment de gunoi cosmic; poate că traseul acestui prag-lichid seamănă întrucîtva cu respirația pastorală (inspirată și expirată) a drumului dintre infern și rai. Gradul de implicare înseamnă o formă de autoflagelare personală mai puțin plastică (funcțional vorbind) și mai mult reglatoare într-un sistem supus Dereglării Universale, atîta timp cît « nu-i frumos ce-i frumos, e frumos ce-mi place mie ».

CARMEN și GHEORGHE RASOVSZKY — *Mama și tata*

geta brătescu

Revista ARTA mi-a cerut să însoțesc vocea mea în concertul pe tema AVANGARDA cu o imagine exemplară în acest sens din propria-mi activitate. Abia cînd, singură, a trebuit să aleg această imagine, mi-am dat seama că AVANGARDA a fost, pentru mine, mai mult o noțiune, o realitate culturală venită de departe; că planul existențial, determinant în atitudinea de avangardă, a funcționat, în ceea ce mă privește, în spațiul ATELIERULUI meu și nu al unei mișcări artistice anumite.

Doar puțini artiști de la noi s-au bucurat de avantajul de-a trăi arta universală chiar în univers, în centrele mari de cultură; foarte puțini au avut privilegiul de-a se mișca mai mult timp în ambianța curentelor artistice notabile, în atmosfera creată de ciocnirile, căderile și înălțările unor concepte electrizante despre artă. Ceilalți, unii am trecut doar sporadic și rapid prin cîteva centre culturale europene, alții nici atît; am cercetat multe albume și reviste unde puteam întîlni *imagini* ale vieții artistice de dincolo. Astfel am reușit să respirăm o dată cu lumea; în ce măsură și în ce ritm rămîne de examinat.

Cu mulți ani în urmă, după ce sculptorul Ion Vlad se stabilise în Franța, l-am auzit pe alte unde și din ce a spus atunci, am reținut cu exactitate doar următoarea frază: « La Paris e greu să faci ce *n-a văzut Parisul* ». AVANGARDA este o luare de poziție în fluxul universal al artei și în deplina libertate de-a reevalua acest flux; o reevaluare deloc intimistă, ci în spațiul deschis ce implică sociopoliticul unor arii de anvergură. Avangarda rusă ar fi fost nimicită de stalinism dacă majoritatea autorilor ei n-ar fi emigrat la timp în Europa — și apoi, unii, în America; doar astfel, în deplină libertate, arta lor a putut să crească și să exercite un impact restructurant asupra culturii contemporane. Chiar dacă AVANGARDELE s-au ridicat uneori din centre mai puțin centrale, cum ar fi Glasgow față de Londra, Düsseldorf față de Paris, pentru ca ele, avangardele, să fie percepute în sensul și intenția ce le definește, au trebuit, prin forța și alonja acțiunii lor să depășească locul de sorginte. Recenta avangardă poloneză s-a dezvoltat datorită unei mai mari permeabilități a regimului totalitar din Polonia și, mai ales, datorită unui pariu cavaleresc pe care intelectualitatea l-a ținut cu sine dincolo de orice fel de fruntarii. Avangarda poloneză se află acum în muzeele lumii și pe marile ecrane. Căci AVANGARDA poartă în ea un paradox; există doar dacă este valoare spirituală și, valoare fiind, mișcarea ei împotriva structurilor istoricizate tinde către istorie: « de pe stradă » avangarda ajunge inevitabil în muzee.

GETA BRĂTESCU — *Autoportret în oglindă*

În perimetrul nostru închis a existat — și persistă — *burghezismul* — burghezismul vechi și cel nou al puterii comuniste. Ștafeta burghezismului a funcționat în ciuda transformărilor de infrastructură dar nu chiar pe deasupra, căci într-o societate enunțată fără clase, ne-am trezit într-o structură clasificată rigid, piramidală, e drept, fără enunț. Puterea, însușindu-și burghezismul, a supralicitat, i-a dat o impermeabilitate lustruită înspăimîntătoare pentru artist. Cum aș defini personajul burghezist: se îngrașă din el însuși, înțepenește totodată în el însuși, în poziția cea mai convenabilă lui însuși, în fixitatea lui apasă, oglinzile lui sînt oarbe (false valori), astfel încît îl multiplică numai pe el, așa cum dorește el să arate. Folosesc barbarismul *burghezism* și nu burghezie sau burghez. Burghezismul nu are nimic de-a face cu valoarea, cu valorile care au creat cultura dintre cele două războaie, în plină epocă burgheză și fără de care noi n-am exista astăzi. Și dacă burghezismul de partid s-a făcut stăpîn pe unele din acele valori, a făcut-o din veleitate sau calcul: să nu uităm că Grigorești și Andreești au trecut din muzee în palatele prezidențiale: clasicii, valori ferme, prezenți la primiri oficiale. AVANGARDA titularizează *mișcări libere*, de grup sau care devin de grup, atitudini radicale programate să demoleze edificiile filistinismului, burghezismului. AVANGARDELE sînt periculoase pentru putere.

Nu cred că puterea a avut momente de absență; în schimb cred că ea a practicat o continuă strategie cu mici deschideri riguros și mai mult sau mai puțin discret supravegheate. Galeria Nouă, Atelier 35, Revista Arta, d. ex.: în aceste spații amenajate, de fapt instituții, au apărut îndrăzneli dar ori de cîte ori puterea a simțit că falsul legitimărilor ei era pus în discuție, atunci . . . Galeria Nouă a făcut mult pentru revitalizarea expresiei în artă ceea ce implica apariția unor direcții de conținut, fapt pentru care, într-o bună zi, Galeria Nouă a fost « decapitată » și constrînsă să dispară. Un istoric al acestei galerii ar fi surprinzător, poate chiar și pentru cei care au expus acolo, în orice caz ar fi edificator asupra șanselor pe care le-a avut la noi avangarda.

În această confuzie, în labirintul fără fisură al puterii, locul central, unde se producea lupta cu minotaurul, a fost spațiul interiorității, ATELIERUL, un spațiu al deschiderii întors spre înăuntru. Încrîncenare în individualism. Aici, individualismul a suferit întunecarea lașității; dar totodată el a sporit lumina izolării în aventura travaliului artistic. Astfel, pentru mine, nu s-a pus problema unei atitudini de avangardă. A existat doar încercarea de a-mi crea o zonă între întunericul și lumina de care vorbeam, o încercare prin fabulă. Acum se vorbește deschis despre limbajul esopic propriu culturii de dinaintea evenimentelor din decembrie '89.

L-am invocat explicit chiar pe Esop-personajul căci el, mai mult decît fabula propriuzisă, mi s-a părut exemplar în sensul potrivnic totalitarismului. Conturul personajului Esop dă cheia limbajului care ne-a ajutat. Esop — un Chaplin al antichității. Esop a stimulat saltul circar sub nasul gravității stupide. Dar n-am avut curajul să-l urmez pînă la capăt.

Tîlcurile azvîrlite de Esop delfilor — determinîndu-i să-l ucidă — au funcționat nu ca un ambalaj al adevărului despre nimicnicia lor, dimpotrivă, ca dezvăluire a acestui adevăr în mai multe oglinzi crude. Și tocmai sfîrșitul tragic asumat de Esop prin radicalismul său constituie fabula adresată și fenomenului artistic pentru ca el să capete forța de rezonanță a AVANGARDEI (dacă privim avangarda nu numai ca invenție formală ci în substanța gestului artistic ce-și găsește forma).

https://biblioteca-digitala.ro

constantin flondor

Ca într-o scrisoare, prezentele însemnări sînt amintiri, observații personale ce privesc numai o anumită secvență din mișcarea de avangardă a Timișoarei, secvența în care am fost implicat.

★

Prin 1962, la doi ani după absolvire, începeam să trăiesc o intensă și vitală dorință pentru risc și nonconformism, pentru cunoaștere și recuperare. Împreună cu Roman Cotoșman și Ștefan Bertalan doream descătușarea acelei lumi culturale stagnante și izolate.

Cotoșman vizitase, fapt rarisim pe atunci, Franța, avînd în camera mică și întunecată din locuința sa din Piața Unirii sute de exerciții și monotipii nonfigurative. Dinamic, sceptic și sclipitor totodată, aducea cu el prietenia lui Livius Ciocârlie, Sorin Titel, Paul Neagu, Ciprian Radovan și Dietrich Sayler.

Cu Bertalan, venit proaspăt de la Institutul din Cluj, voi fi ani la rînd coleg în calitate de profesor la liceul de arte. Vîrsta lui, experiența de om, maturitatea profesională, temperamentul dominator cît și nonconformismul său m-au făcut să-l privesc cu admirație și teamă. Era ca un foc unde în imediata apropiere temperatura pîrjolește, dar a cărui strălucire este o chemare.

Vizitele reciproce, dialogurile dintre noi la școală, pe străzile orașului, în atelier, ne-au unit într-o solidaritate ce va forma spiritul de avangardă al grupului « 111 ».

Acum, din perspectiva timpului, refăcînd traseul grupului (« 111 » și « Sigma »), constat prezența unui continuu referent: Natura. Momentele de maximă atitudine constructivă și de gîndire pozitivistă au fost — cu cîteva excepții — expresia acestei raportări față de natura imediată sau față de o natură invizibilă a universului. Astfel, în perioada pastelurilor mele geometrico-simbolice, mi-aduc aminte de contre-jour-urile din miezul unei păduri de lîngă Mediaș, unde cu un cărbune codificam frunze și cer în structuri optice, sau, cu o mapă, lîngă Timișoara la Pădurea Verde, descifram tensiuni geometrice ori gradații de luminozitate, regăsind și verificînd unele din lecțiile pedagogice ale lui Paul Klee sau experiențele de la Gordes ale lui Vasarely. Intens, Bertalan își petrecea majoritatea existenței, zilele, diminețile, înserările, sub cerul liber. Cunoștea cîmpia și pădurea, Timișul și împrejurimile. Nouă, natura ne oferea locul pentru lucru, locul unde ne prelungeam « studenția ». Verile, alături de elevi, Hațegul, Moldova Nouă, Piatra Neamț, Baia Mare, iar mai tîrziu Făgetul, Moldovița, Gurahonțul, vor deveni ateliere în aer liber pentru observații, intervenții și acțiuni. Purtam în mine ceva de cînd, elev fiind, la 12—13 ani, sub îndrumarea profesorului Podlipny înfruntam umil dificultățile condițiilor de plein air (Feneș, Bîrzava). Natura ca loc de hrană și loc pentru cunoaștere. Natura era un cult. Pentru Cotoșman însă, preocupat prin formație și sensibilitate de spiritualitate pură, lumina, spațiul, timpul, erau concepte metafizice de utilizat în imagini fie bidimensionale, fie — mai tîrziu — în ale sale « cutii magice » cu dezvoltării spațio-temporale (1967—1969). Timpul pregătitor formării va lăsa o amprentă decisivă pentru restul anilor de lucru.

Tehnologia a fost un mit. Există mirajul noilor descoperiri și al noilor materiale, ajungîndu-se și la o nouă sensibilitate. Forma putea fi generată de confluența unor funcții. Autoritatea gîndirii pozitiviste. O violență a progresului cu privirea într-un singur sens. Violență univectorială a progresului. Eram cuprinși de o bucurie a cercetării și a construirii. Natura era încă modelul, ținta însă: construcția, structura și orașul. Ea, natura, deși ajunsă un «summum de date», își menținea totuși taina. Natura era supusă unui circuit de cauză și efect. Fascinația principiului naturii de « mini-max », cel al minimum-ului de mijloace cu un maximum de efect. Investigarea raporturilor dintre fenomenologic (aparență) și ontologic (legitate) cu cîștig de cauză în geneza formelor și structurilor plastice.

Alături de colegii de grup mă întîlnisem cu mirajul relației Natură-Număr. Aveam o stare pitagoreică de mirare și de bucurie a unor descoperiri. Săptămînal, la Cercul de bionică îndrumat de profesorul dr. Eduard Pamfil, ne împlineam nevoia de hrană informațională. Cu elevii mei urmăream comportamentul membranelor de săpun, tensiunile dintre două, trei sau mai multe membrane. Mi-amintesc de jocul și filmările cu o grupă de elevi la marginea Pădurii Verzi în vara anului 1972. Pași spre înțelegerea unor armonii universale. Miracolul datelor apriorice: cinci și numai cinci poliedre ale lui Platon (poliedrele regulate). Cauza acestei unicități. Cele treisprezece și numai treisprezece poliedre arhimediene (semiregulate).

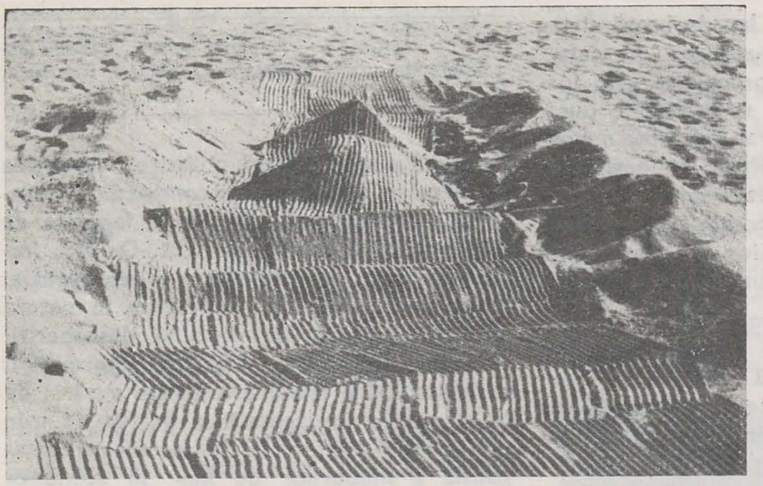
GRUPUL « SIGMA » — Pregătiri pentru acțiunea din « Săptămîna artelor plastice — UNESCO », Timișoara, 1974

Relațiile duale dintre poliedre, înrudirea poliedrelor. Apoi fascinația compactării. Hexagonul, dodecaedrul rombic și fagurele de miere ori structura diamantului. De aici, îmbinarea barelor triunghiulare și pentagonale. Eram avid (avizi) de « a privi » în natura nevăzută a lucrurilor. Bucuria descoperirii spiritului constructiv înaintea determinării și demonstrării matematice. Alte mirări: de ce structura pentagonală la floarea de măr și de unde dispunerea de asemenea pentagonală a sîmburilor de măr în secțiunea transversală a fructului? De ce același unic sens de creștere a spiralei arhimediene la toate cochiliile și la toate plantele agățătoare, sens de regăsit probabil și în spirala galaxiilor?

De fapt designul era un pretext. Ne fascina procesul devenirii formelor. Uitasem pictura în favoarea construcției. Eram după 1969 și grupul « 111 » devenise grupul « Sigma ». Cotoșman, după participarea grupului la Bienala de Artă Constructivă de la Nürnberg, pleacă în Statele Unite, iar la Timișoara vin noi absolvenți printre care și Doru Tulcan de la Cluj. Grupul « Sigma », cu cei cinci membri și un matematician, își propune un program cu principii de lucru și acțiune (program de pedagogie de artă, principii de corelare dintre formă-funcție-mediu, principii de generare a formelor ș.a.).

Acestui moment de gîndire constructivă, cu accent pe nivelul funcțional și estetic al formei, avea să-i urmeze cunoașterea și investigarea nivelului de semnificare a formei, capacitatea ei de a comunica și de a redeveni limbaj, cît și capacitatea atitudinii de a deveni formă.

Curînd ne regăsim în natură cu un repertoriu de fire, benzi colorate, bare, supra-



DORU TULCAN — Mundus V, 1983

GRUPUL « SIGMA » — Acțiune la Timiș, 1976 (de la stînga la dreapta: Ioan Gaita, Constantin Flondor, Ștefan Bertalan)

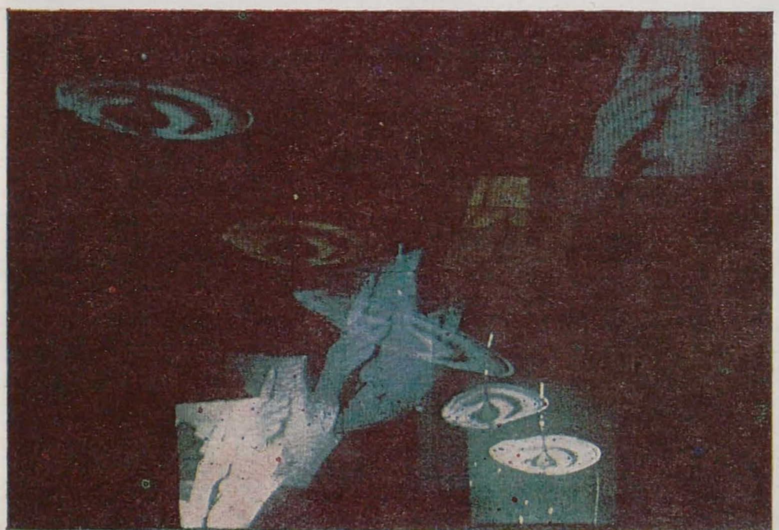
fețe, baloane, oglinzi etc. — pentru a afla un raport de participare între noi și lumină, aer, spațiu și relief. Fotografia și filmul ne însoțeau ca o mapă de lucru, pregătindu-ne reintrarea în « starea de pictură ».

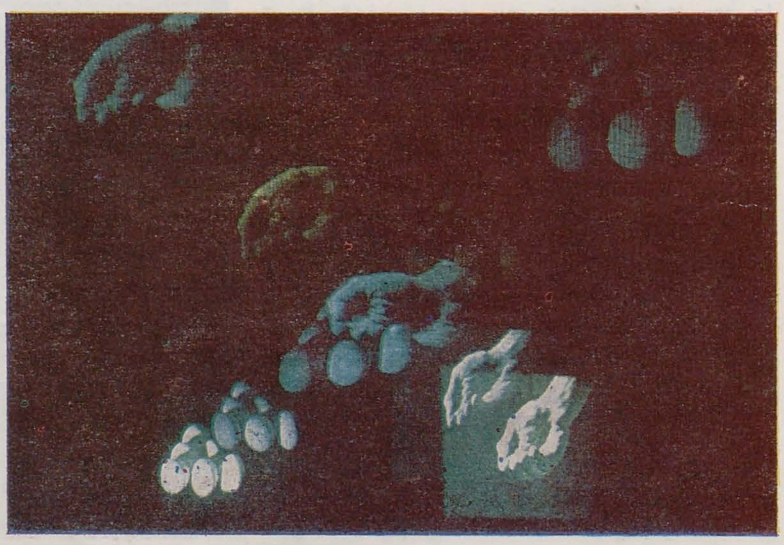
Cîteva intervenții și « instalații de plein air »: Bertalan cu un grup de studenți de la Arhitectură (Timișoara) în acțiuni de cîteva zile pe malurile rîului Timiș (1972) cu nisip, bare, lemn, iar în 1973 cu benzi colorate modelînd spațiul. Soții Tulcan cu elevii liceului în zona Strungari își propun raporturi între mediile naturale și cele artificiale (1975). În Valea Pietrelor din Retezat transpun o So'arogramă în urma practicii cu elevii la Făget (1976). Aici, la Făget, înfăptuiam proiecte, sisteme și instalații sensibile la mișcarea apei, luminii și aerului. Înregistrări pe fotografie și film. În vara aceluiași an, cu corturile, o parte din grupul « Sigma » (Bertalan, Tulcan, Gaita, Flondor) din nou pe malul rîului Timiș: baloane, benzi, pînze. În 1977-78 în parcul central din Timișoara, Bertalan cu grupa de studenți realizează instalații în natură, și transpuneri de modele ale unor fenomene de percepție pe baza observațiilor lui Leonardo din Tratatul de Pictură. Ca elemente ale naturii, conopida, datura, fasolea, floarea-soarelui, au constituit pentru Bertalan ființe încărcate de mărturii esențiale privind Binele, Adevărul și Frumosul (1975—1980). « Frunza în viziunea mea este o experiență planară. Chiar o arhitectură planară — o unduloidă, formînd o scenă suculentă cu umbre și lumini în a cărei veneație îți plimbi privirea și rațiunea ca într-o experiență umană seculară . . . — Eu sînt pictor, i-am spus plantei. Ea mi-a răspuns: — Ca să poți înfățișa un relief învățînd de la mine, vei afla că lucrurile există pe un fond de obscuritate mijlocie, apoi vei distinge umbrele închise și de abia pe urmă presari și semeni lumină în spațiul creat. Iar tu, omule, ia seama de aceste învățături, căci altfel nimic nu se desprinde de întinderea planului tău decît forma forței = chipul prea simplu al fenomenului de forță de deasupra noastră » (Ștefan Bertalan, text la acțiunea « Floarea soarelui » de la Institutul de Arhitectură din 15 martie 1980).

În februarie 1980 notam un proiect: « joc pentru primăvară ». Peste un an realizez o acțiune-ritual cu elevii liceului, într-o cîmpie din împrejurimile Timișoarei (Remetea), înregistrată pe fotografie și film (« Film pentru aprilie »). Prospețime și sfîrșeală. Drumul spre cîmpie și apropierea de pămînt. Săparea pămîntului pe o arie pentagonală (dispunerea pentagonală a semințelor în fruct). Prima brazdă, o trecere. Vase, apă, pentru captarea cerului. Aer-cămașă-respirație. Scut ritual pe laturile pentagonului, finalizat cu « însămînțarea fructului ». În 1981, « Proiect pentru pămînt, livadă și văzduh » (Iași, simpozionul OM-ORAȘ-NATURĂ), apoi în 1983 « Proiect pentru un spațiu între cuget și visare » și tot atunci « Drum pentru o năzuință » (apă, mere cerate, relief făină, casă), pentru expoziția « LOCUL — FAPTĂ ȘI METAFORĂ » (Muzeul Satului — București). În 1983 « Însemnare în cîmpie » (Teremia Mare), împreună cu Lavinia Mârșu și Iosif Király.

Ca desfășurare publică, prezența noastră nu a fost niciodată directă (singurele excepții, cele ale lui Bertalan la Lugoj și la Arhitectură — București privind acțiunea cu Floarea Soarelui). Acțiunile erau ale noastre. Intervențiile noastre în natură conțineau un amestec de studiu și trăire unde « singurătatea de grup » asigura o anumită autenticitate

CONSTANTIN FLONDOR, DORU TULCAN — Multivision (1—4)





https://biblioteca-digitala.ro

a investigațiilor. Toate aceste momente, majoritatea efemere, erau proiecte dedicate și camerei de filmat, aparatului fotografic.

Spectacolele, cîte au fost, s-au bazat tocmai pe acest material vizual înregistrat. Proiecțiile, însoțite sau nu de sunete și texte, modelau un spațiu fie obișnuit, plan, al unui ecran, fie un spațiu tridimensional animat de dispunerea unor site, suprafețe transparente, întregul vizînd o participare totală, o înglobare a privitorului într-un univers de semne și simboluri (acțiunea din galeria Bastion « Săptămîna artelor plastice UNESCO » 1974, « Multivision I și II » de la expoziția « STUDIUL » 1978).

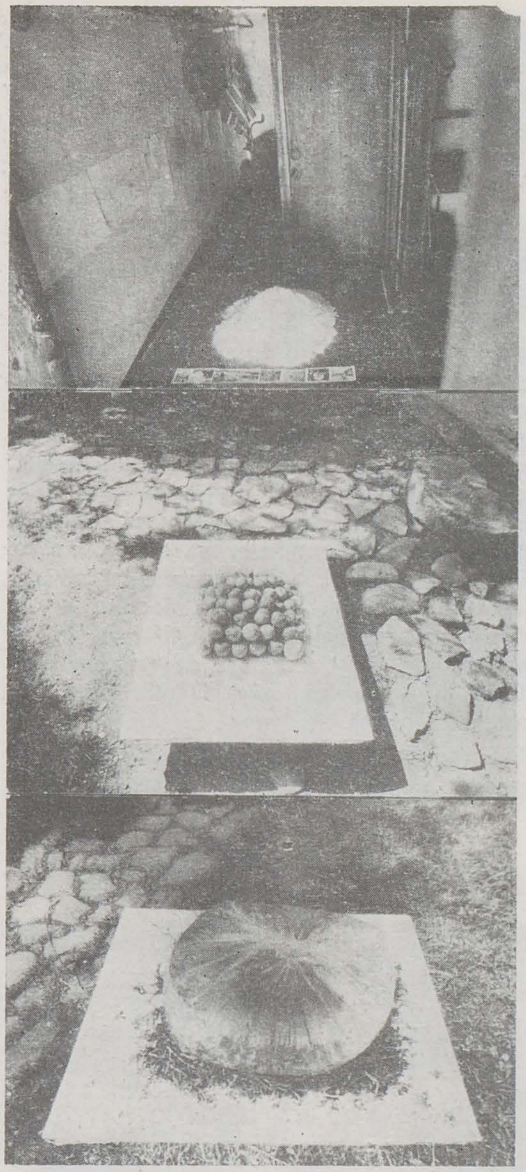
Așadar această secvență de mișcare artistică din Timișoara rămîne, chiar și în momentele ei de maximum de constructivism sau de program de pedagogie a «esteticii formelor utile », sub semnul naturii și al armoniei universale.

Gruparea noastră, deși cunoscută, nu a fost scutită de o anumită însingurare în manifestarea sa.

Grupul s-a dizolvat. Ne-am distanțat.

Cred că există o preluare a atitudinii de atunci de către cîteva nume din noua generație. Mă gîndesc la Iosif Király : în polemicele noastre, tolerante, cu deschidere și înțelegere a unuia pentru celălalt, regăsesc nevoia lui de solidaritate și spiritul de echipă (se cunoaște aportul lui la viața Atelierului 35 din Timișoara, cît și la întîlnirile noastre sub cupola grădinii de aici). Pentru Király, Goethe este un idol și un model, ceea ce atestă și permeabilitatea lui față de natură. Mă gîndesc și la Marcel Breileanu cu universurile lui captate în imagini sferice.

La Oradea, în miezul unor mișcări de avangardă, există un timbru, cel al lui Sorin Vreme, pentru care natura este o hrană vitală, existențială. Natura ca un *sine qua non* îi determină apetitul pentru desen, pentru grafism și pentru un anumit aplomb al gestului. În fotografiile lui de iarbă, liane și păduri, se regăsesc traseele din desene.



CONSTANTIN FLONDOR — Drum pentru o năzuință — Muzeul Satului, București, expoziția « Locul-faptă și metaforă », 1983 (1—3)

Dar peste toate s-a așezat Pictura. Un timp am simțit nevoia de a « avansa prin retragere ». Undeva pe ultima copertă a Caietelor Critice din 1986 Nr. 1—2 (despre postmodernism) notam cu un creion, într-o accepțiune subiectivă, sensurile pe care le pot atribui postmodernismului, dacă « postmodernismul » într-adevăr există. Mi-amintesc cîteva însemnări din acel schematic tabel comparativ :

AVANGARDĂ	POSTMODERNISM
pierderea metafizicului	nostalgia comunicării între cer și pămînt
geneza formei. drumurile spre formă	transparență și dicteu
progres prin negare/afirmare	avansare prin retragere, ascultare și rostire (=Heidegger)
exploziv	imploziv
autoritate și impunere	mărturisire
exclusivism	toleranță
prestigiul timpului, al momentului	prestigiul locului. « Simt că locurile acestea mă iubesc » (Luchian)
cantitatea de nou, mereu un alt acum	veșnicul
estetica informațională, « măsura estetică »	Starea de Crăciun a Picturii. Noul ca o taină, nedezvăluit. Tensiunea « deja de mult știutului » *Illo tempore* (M. Eliade)
Sentiment de grup prin munca în echipă	Sentiment de grup prin solidaritate

Așadar acum, noul-ca-o-taină, nedezvăluit. El e ceva ce ne ține treaz, în tensiune, un dat de neconsumat. El întreține tensiunea firescului, a știutului, a deja de mult știutului = *Illo tempore*. Timpul « tare », timpul inițial. O stare de Crăciun a Picturii.

Expresia este întotdeauna slujitoare. Iar Pictura e un mod de a fi. E o cale și o năzuință în același timp. Ea poate fi și desen și modelare, și film, acțiune sau cuvînt, sau orice altceva în care noi regăsim starea esențială ce o motivează și o definește.

Tot mai mult simțim că sîntem supuși în ceasurile bune unui dicteu. Ceva ne depășește și anume *ceva esențial* nu ne aparține.

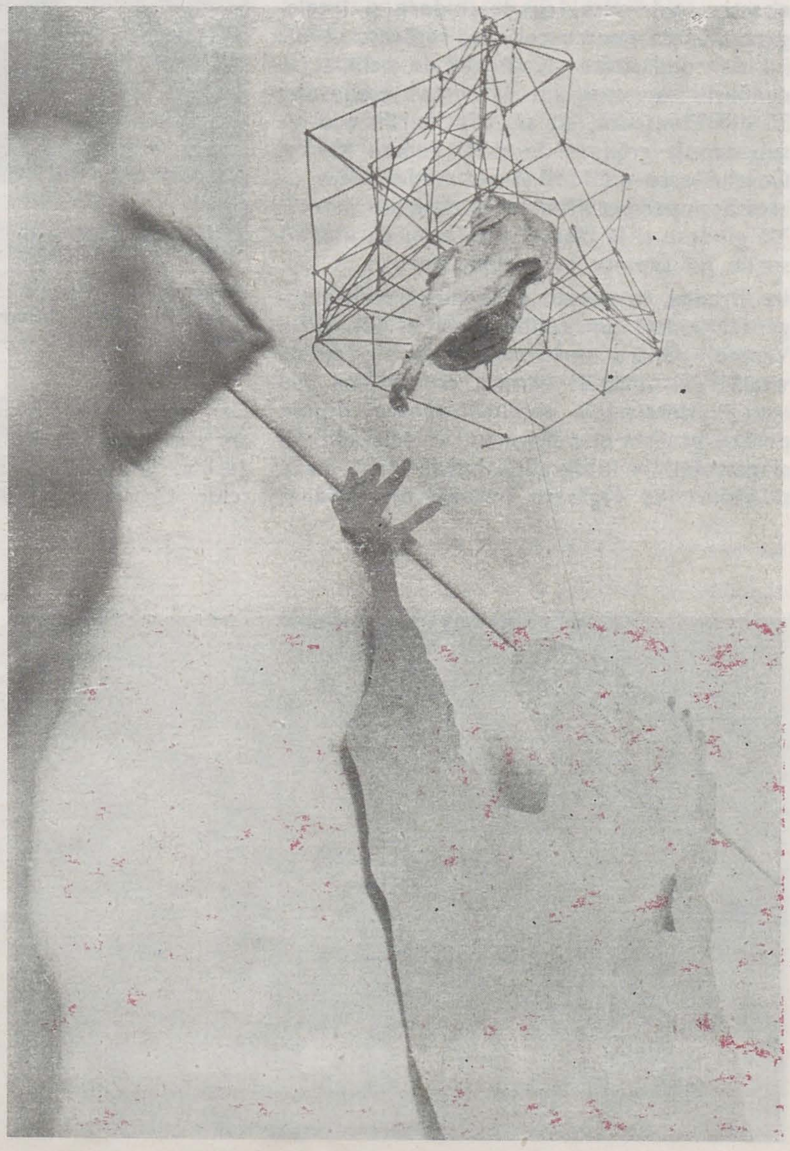
https://biblioteca-digitala.ro

Dragă Adrian

Am ales forma epistolară (care îmi este mai la îndemînă după atîția ani de Mail-art) pentru a răspunde propunerii tale de a colabora cu opinia mea despre Avangardă și cum mă raportez prin demersul meu artistic la ea. Dintru început aș vrea să precizez că, pentru mine, cuvîntul Avangardă are mai mult o rezonanță istorică, acoperind o serie de curente artistice de la începutul acestui secol și pînă prin anii '50—'60. Nu cred că este cazul să discut aici pe larg cauzele care au dus la apariția și dispariția diferitelor curente avangardiste (s-au scris numeroase cărți despre aceasta), însă am convingerea că unul din motivele, puțin analizate de istorici, care au degenerat spiritul de avangardă, în întregul său, corodîndu-l într-unul din punctele sale esențiale, a fost comercializarea, la prețuri tot mai mari, a acestui tip de artă, care prin definiție se dorea necomercială, contestînd vehement societatea de consum. Ar fi interesant de făcut o analiză a bursei artistice mondiale, așa cum a evoluat ea în acest secol, interferențele cu diverse curente artistice, cît și a modului ei de funcționare, o analiză a strategiilor de lansare a artiștilor cît și a acelora de creștere artificială a prețurilor unor lucrări etc. Dar asta este o altă chestiune . . .

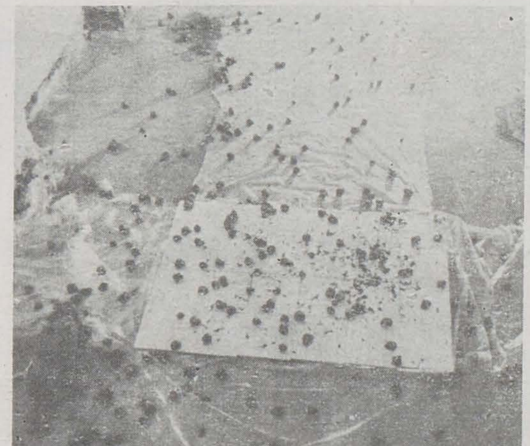
Nu cred, deci, că se poate vorbi în prezent de existența unor curente de avangardă în sensul celor istorice (cu manifeste răsunătoare și corespondențe în muzică, poezie etc.). Ne aflăm astfel, la acest sfîrșit de secol, în fața unui fenomen ciudat: zeci, poate chiar sute de curente artistice merg în paralel, fără să-și mai impună unul supremația asupra celorlalte. Specialiștii se feresc să mai spună că unele curente sînt mai actuale decît altele (chiar arta video și hologramele au o noutate și o evoluție spectaculoasă, la nivelul formal, datorate dezvoltării tehnologiilor pe care se bazează, și nu o noutate de esență). Această maturitate de abordare a curentelor artistice actuale în raport cu istoria este poate marea noutate a acestor ani, fiind una din caracteristicile spiritului postmodern.

IOSIF KIRÁLY — Din seria « Omul și umbra sa », 1987



https://biblioteca-digitala.ro

IOSIF KIRÁLY — Imagine dintr-un spectacol sincretic, 1989
CĂLIN BELOESCU și IOSIF KIRÁLY — Acțiune cu melci nr. 1, 1986



Referindu-mă acum la demersul meu artistic, pot să-ți spun că mă simt influențat de curentele de avangardă mai mult la nivelul tehnicilor decît al spiritului (excepție făcînd înclinațiile către experiment și ludic, pe care mi le-au cultivat încă din școală profesorii mei).
Spiritual, însă, mă regăsesc mai mult în modul de înțelegere a lumii și artei specific perioadelor manieriste. Mă interesează mai mult partea nevăzută a lumii și jocul aparențelor. În permanență privesc în jurul meu și sînt chinuit de gîndul că nu pot trăi și înțelege momentul prezent în toată complexitatea lui, că furat de vorbe și gesturi exterioare, îmi scapă adevăratul sens al realității. Am tot mai mult convingerea că în lumea în care trăim ne va fi din ce în ce mai greu să distingem bunele intenții de diversiune, acțiunea personală de manipulare etc., pentru că minciuna s-a rafinat și diversificat foarte mult, fiind practicată la scară planetară și folosindu-se pentru aceasta cele mai noi tehnologii, în timp ce adevărul a rămas la fel de simplu și pur ca întotdeauna. Retroactiv, în singurătate, mă străduiesc să compar și să disec aceste aparențe ca niște voaluri, cețuri sau ecrane ce protejează adevărul de ochiul neatent. Înțelegerea realității mi se pare un proces complex, care necesită, pe lîngă curiozitate, inteligență și cultură, o mare doză de tenacitate și nu numai atît . . . Este clar că realul, natura, adevărul (sau oricum aș putea să le numesc) nu se dezvăluie în aceeași măsură tuturor celor ce le cercetează. Cea mai directă înțelegere se produce prin revelație, însă pentru aceasta trebuie să fii ales . . . Un mod mai pămîntesc de înțelegere a diferitelor momente pe care le-am străbătut este distanțarea (în timp) și încercarea de a privi din afară acea etapă, chiar din mai multe unghiuri, folosind eventualele informații receptate în perioada scurtă de la eveniment. Timpul deci, care se interpune între mine și lume, mă ajută să îmi distilez amintirile, trăirile, și să-mi reconsider în permanență istoria personală. Timpul, ca element component al creației mele artistice, joacă un rol fundamental. Nu mă refer la acțiuni (performances) care prin natura lor sînt indisolubil legate de timp, cît la obiectele, asamblajele sau ambienturile pe care le construiesc și care nu sînt dinamice din punct de vedere ontologic (cu excepția unor lucrări cinetice), ci devin astfel numai printr-o interpretare activă a observatorului, forțînd la o citire diacronică. Sînt pentru obiectele artistice ce nu își dezvăluie întreaga identitate primei priviri, obiectele ce au o lume a lor, interioară, în care nu pot pătrunde decît cei ce doresc cu adevărat, parcurgînd un traseu fizic și mental de acomodare cu obiectul.
Procesul creației, așa cum îl practic eu, se structurează în mai multe faze: prima fază ar fi aceea a ideilor și proiectelor, de fapt un jurnal desenat pe care îl țin pentru construirea unor obiecte tridimensionale (asamblaje, ambienturi) sau pregătirea unor acțiuni. Dintre toate aceste notițe-desene își găsesc finalizarea doar cele care se maturizează îndeajuns, proces natural, generat de conjuncturi favorabile pentru a le executa, cît și de condiții tehnice satisfăcătoare.

Executarea acestor proiecte înseamnă lucrul cu elementele tridimensionale cît și cu timpul; este zona cea mai incitantă din procesul creativ, așa cum îl simt eu. Rezultatul contactului cu materia și cu timpul este un compromis (în sensul înalt al cuvîntului) între artist, proiect și lumea sensibilă, însă după o împreunare totală, în care realitatea se oglindește în idee, pe care la rîndul ei o oglindește și o cufundă în ea, îmbogățind-o cu reflexe și semnificații nebănuite la început. După, și uneori chiar în timpul acestei faze de întrupare a proiectului în obiect, urmează faza de înregistrare-memorare a rezultatului (foto, video, xerox etc.). Are o mare importanță felul în care este făcută această înregistrare pentru că este singurul lucru care rămîne după o acțiune sau după o instalație temporară. Poate aceasta este o « conștiință a muzealității operei de artă » (Anca Vasiliu), chiar dacă opera este o acțiune. Unghiurile din care se face înregistrarea, modul de iluminare, timpii de expunere și diafragmele (în fotografie), chiar și tipul de peliculă ales, pot accentua, diminua sau chiar modifica unele din trăsăturile obiectului artistic. De aceea toată această fază o parcurg cu gîndul atît la spiritul proiectului cît și la viața ulterioară a acestei înregistrări, care constituie ultima etapă, în care îmi extrag imaginile pe care le consider emblematice pentru spiritul proiectului și le prelucrez prin diverse tehnici grafice și foto-grafice, generînd noi obiecte artistice, unele complet diferite, însă complementare obiectului inițial.

iosif király

https://biblioteca-digitala.ro

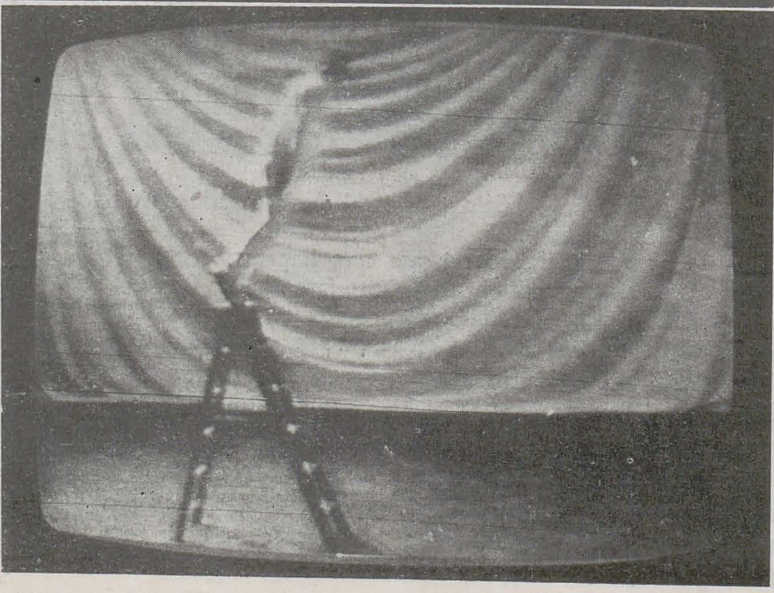
videoclipul (față și profil)

gheorghe rasovszky

« Din clipa aceea călugărul văzu ivindu-se din neant contururi, din contururi se născură sentimente, apoi sentimentele intrară din nou în contururi, iar contururile iarăși se prefăcură în neant. »
(« Visul din pavilionul roșu » — Cao Xue Qin)

Am să încep prin a-mi exprima regretul că trebuie să « scriu » într-un moment (sau perioadă) în care toată lumea o face și o face cu un scuzabil și lăudabil arivism cultural-ancestral, un fel de încercare încrîncenat-disperată (și presupun, senilă) de ieșire din gangul infernal al semidoctismului ajuns fără îndoială la acea perfecțiune accesibilă pe care, să zicem, numai obiectul de studiu îndelung frecat (în van) poate s-o ofere. Deci, nu am să încerc să conving pe nimeni de nimic și am să expun pur și simplu o înșiruire de idei (sper) coerente vis-à-vis de « fenomenul » atît de monden al videoclipului.
Fiind vorba în primul rînd de imagine și de posibilitatea ca acest placebo vizual să se desprindă într-un mod atît de net și personal de orice cîrjă dogmatică, inclusiv de referințe de bună purtare, am să subliniez că videoclipul este beneficiarul legitim al acelui coteu comercial ce poate cu ușurință să demoleze sectoare culturale sacre ascunse sub măști solemn-joviale, perfecționate în timp.
Produs brut al secolului XX, acest bebé teribil și supertehnologic știe să comprime timpul în unități lizibile conștiente și subconștiente, reînnodînd firul jocului ca element vital în artă (viață); Charlie Chaplin, Buster Keaton, Arthur Marx (Harpo), Julius Marx (Groucho), Leonard Marx (Chico), Stan Laurel, Oliver Hardy, Harold Lloyd, Harry Langdon, Charlie Chase, Ben Turpin, Max Fleisher (the cartoonist) și nu numai ei, par să fi eliberat definitiv imaginația imaginii către un baobab genealogic născut în plină civilizație a speranței și certitudinilor perfectibile (exact ceea ce impresionează și emoționează în filmele mute . . . limbajul). Cîteva din acele elemente tehnice inegalabile se impun prin perfecțiunea devenită astăzi factor etalon de comparație; compoziția (partitura) videoclipului a preluat cu pozitivă nonșalanță magia acelui « cadru » cinematografic ajuns astăzi arhetip vizual (ca să folosim și acest cuvînt-sponsor-inevitabil).
Gros-planul, detaliul cu funcție de posibil sublimat, decupajul obsedant al ochilor ca o oglindă a alephului interior, exacerbarea fizionomiei către distincția elementară dintre bine și rău (scopul final al răului fiind Binele), desfășurarea anarhică a evenimetelor către un permanent balans între tragic și umor negru, separarea (pînă la anihilare) cuvîntului de imagine, necesitatea patetic-lirică de a înlocui cuvîntul cu muzica (a cărei valoare sentimentală o depășește în galop pe cea estetică, proiectînd-o undeva departe în labirinturile academice ale arhitecturii recognoscibile), transformă cuvîntul într-un paravan al imaginii, un paravan modulat în care sensurile se reîncarcă cu ceea ce cîndva lua ființă descriptivă și laconică, reclama (exemplu: Mi-ar place să scrumez în solniță fiindcă seamănă cu o scrumieră imperfectă). Alături de imagine, renaște astfel cuvîntul-sunet și întîlnirea lor pe masa de operație a videoclipului este evident nefortuită. Aș îndrăzni deci să afirm că primele videoclipuri aparțin ca mecanism pshihologic-terapeutic, ca stază, « vîrstei de aur » cinematografice, fiindcă doza infinitezimală de timp pe care și-o afectează clipul se derulează în spațiul minimal atît de discontinuu și hărțuit specific secolului XX. Spațiul și timpul în care trebuie să existăm. Poate că videoclipul, privit ca echivalent al graffiti-urilor ce colorează metropolele contemporane, reprezintă o ieșire (plecare) definitivă din peștera cu desene rupestre, un « rămas bun pentru vecie » duios, spre o stupidă și inevitabilă eră tehnologică (cu lambriuri neecologice), poate că videoclipul ne ajută să facem tranziția, oferindu-ni-se ca un chewing-gum pe care să îl mestecăm într-o doară, fără să realizăm, de fapt, că devenim marionetele unui videoclip aPOcaLIpTIC monstruos, vizionat cu ace-

p. 32—35: *THE TALKING HEADS — « THE STORYTELLING GIANTS » (1—9)*



https://biblioteca-digitala.ro

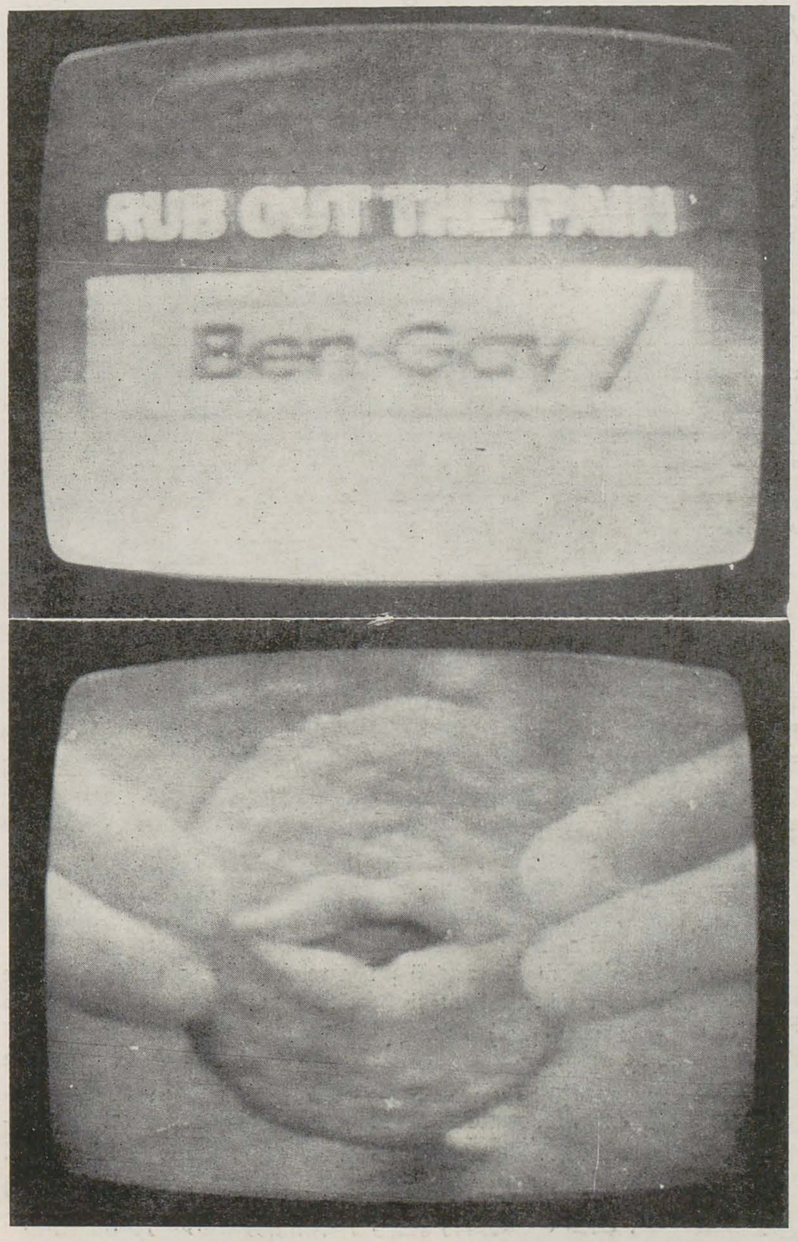
eaşi relativă apetenţă de supercartoforii plăpîndei noastre fărîme de univers.

Dar de ce să fim pesimişti (prăpăstioşi, cum frumos se spune pe la noi)? Mai bine să încercăm să ne menţinem în continuare mintea trează prin intermendiul acestei analize informale (făcută cu instrumente nesterilizate) de informare, sper, neformală.

MAŞINA DE VISE. Nu cred că există imagini (filmate, înregistrate) mai bogate în detalii şi metamorfoze, decît cele conţinute în mod (aproape) frecvent de videoclipuri. Graniţa dintre vis şi realitate (această arhicunoscută formulă fiind ea însăşi un handicap de circumstanţă) este anulată; în aceeaşi ordine de idei, putem observa şi inutilitatea unei interpretări obiective globale a semnificaţiilor logice, încercînd mai degrabă soluţia redescoperirii simbolurilor amplasate într-un context aparte, nemitologic, specific experienţei personale efemere, eventual ermetice. Asistăm la fabricarea în serie a « viselor conştiente », la forţarea porţilor realităţii cotidiene cu scopul manifest de a pătrunde în viscerele caşalotului psiho-social care ne ingurgitează zilele şi nopţile. Poate că de aceea, din extraordinara multitudine de videoclipuri, m-aş opri totuşi la « *The Storytelling Giants* » al grupului *The Talking Heads*, un film în toată legea, compus din 10 clipuri legate fiecare în parte de cîte un interviu-comentariu-declaraţie-colaj, lipsit în aparenţă de vreo legătură legitimă cu piesa care urmează să se desfăşoare audio-vizual; protagoniştii acestor refrene-relatate (intercalate) sînt oameni simpli, de pe stradă, din fabrici, birouri, copii, pensionari (cu insert din categoria nesemnificativ-semnificativă a societăţii americane de mijloc, carburantă a locului comun, ea însăşi un ready-made veşnic misterios pentru europeanul inteligent şi defazat). Sub platitudinea desăvîrşită a celor relatate de fiecare în parte (unul povesteşte despre o petrecere cu multă bere, cu cafteală şi gagici, o tînără nicidecum splendidă şi cu atît mai puţin mediumnică îşi aminteşte cu exactitate de acea perioadă din copilărie în care se ascundea sub masă hrănindu-se ca un cîine cu hrană adecvată, fiindcă era un cîine, un bătrînel cu ochii înlăcrimaţi îşi divinizează tardiv partenera conjugală dispărută o dată cu fericirea inegalabilă a vieţii de familie) se află o nelinişte densă, premonitivă, fotografia unei alte lumi, esenţializate, emiţătoare sistematică de mesaje alarmante către lumea noastră kitsch, sentimentală şi analitică; videoclipurile propriu-zise devin astfel edificatoare: bîntuite de un puls punk resistematizat (cu liber acces, dans şi voie bună), imaginile sînt torpilate de poltergeistul obiectelor uzuale care definesc (încă o dată) perimetrul obsedant al locului comun. Interpreţii-protagonişti se identifică prin suprapuneri (portrete-duble) cu oameni obişnuiţi şi tot ceea ce este obişnuit se transformă implacabil într-un insectar mitologic de ordin personal în care sertarele cu amintiri sînt puse la dispoziţia inteligenţei (SELF INTELLIGENCE SERVICE). Fotogramele se succed pe principiul colajului reanimat; dada redivivus ! Se « trag » iarăşi zeci de « duble » din unghiuri obiective şi unghiuri subiective, se experimentează din mers, se apelează (printre altele) în fine la scenografie ca punct de întîlnire al artelor vizuale, fără obstrucţia clasică a ideogramei regizorale unice devenită aproape paralizantă în teatru şi film. Revin asupra faptului că elementul vital care construieşte (imaginea) este jocul nedisimulat şi că acest « detaliu » defineşte starea de spirit a unei generaţii imposibil (şi inutil) de ţinut în frîu; acest implant iremediabil în vîrful de lance al mass-mediei şi-a cîştigat un inegalabil statut parlamentar în care funcţionează cu brio discursul germinaţiei anarhice, circumscris necesităţii fiziologice de obturare a oricărui fenomen de seră în artă. Miezul clipului, personalitatea lui, puterea de seducţie constructiv-destructivă, pozitiv-negativă, determină protagonistul să reprezinte un atú suficient în jurul căruia să se desfăşoare scenariul informal. În « Storytelling Giants » cadrul unui asemenea scenariu se desfăşoară în afara logicii comune, el creşte precum frenezia ce animă explozia florilor de pe morminte, aflate printre deşeurile unui carambol de situaţii dramatice erotic-agresiv-violente sau, dimpotrivă, anodine; totul este permis şi se face totul, asta e o altă regulă a jocului.

În acest falanster se nasc bebeluşi blonzi din cutii de carton în care iniţial şi-au autosigilat existenţa simpatici bătrînei matusalemici, *David Byrne* (liderul trupei) înoată prin straturile freatice ale societăţii înţesate de albi, portoricani, negri, cu cărămida de bani în portmoneu şi ţigări de foi în dinţi, muzicienii (trupa) sînt suspendaţi într-o imponderabilitate precară de icari ad-hoc porniţi într-o misiune de cercetare antropologică benevolă care se poate termina într-un uriaş recipient cu ciocolată, urmată de o eventuală împachetare în sarcofage din poleială colorată (o mînă de ajutor în stabilirea cromaticii, întinsă de *Allen Jones*), amintiri din copilărie, obsesii genetice, obsesii culinare, sindromul iremediabil al invaziei produselor de larg consum şi travestirea lor în amulete primordiale, colorate în toate culorile spectrului şi Omul, în fine Omul, regele psihedelic jumătate Lună, jumătate Soare, tatuat cu mii de decoraţii şi legiuni de onoare, cocoţat pe o piramidă miniaturală confecţionată din loess-uri religioase şi culturale aproape pietrificate, în mijlocul tribului său anesteziat pe viaţă de cîntece şi învăţături sacre.

Cu banii economisiţi pentru materialele din magazia Fondului Plastic rămîne deci să ne procurăm o antenă satelit, un televizor color şi veşnic bine dispuşi să începem o nouă viaţă. A cîta?



https://biblioteca-digitala.ro

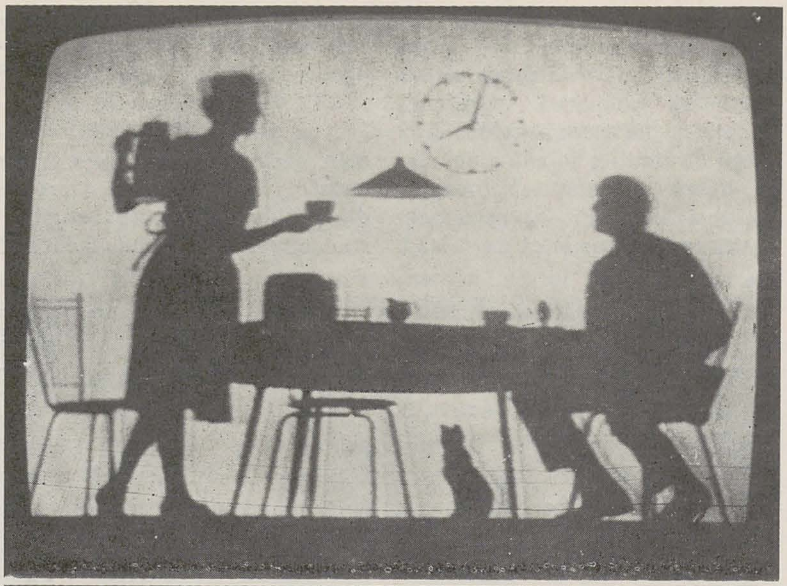
elemente pentru o retorică a clipului

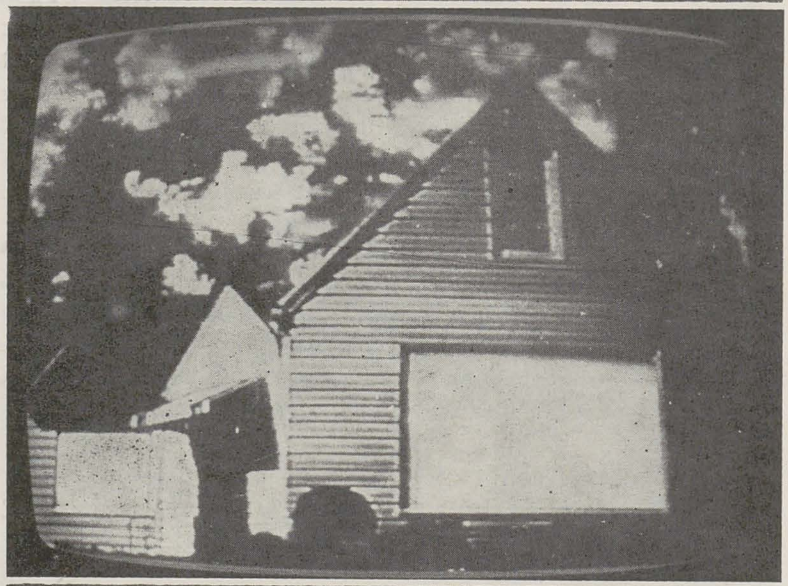
alex. leo şerban

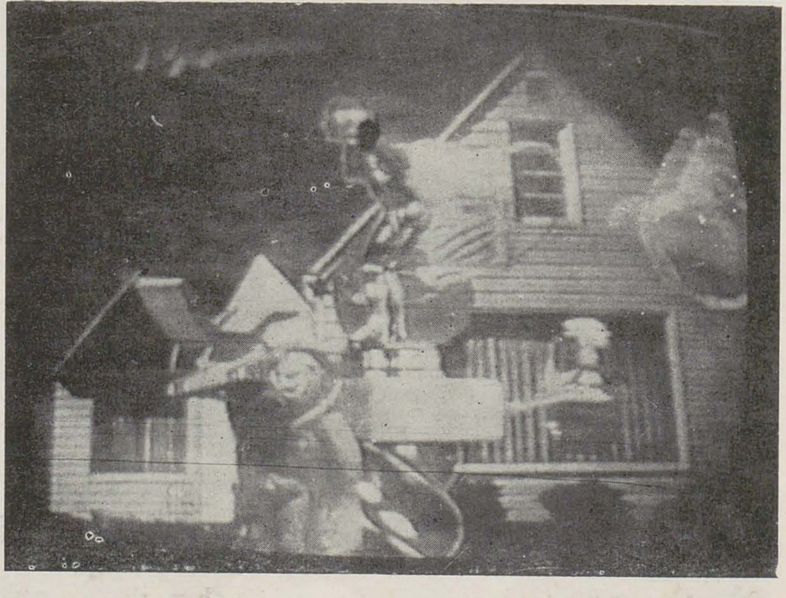
Întrebarea pe care ne-o putem pune vizavi de ideea de « retorică a clipului » este, desigur, de ce retorică şi nu *estetică*? În măsura în care se poate vorbi despre o estetică a celei de-a şaptea arte, de ce aceasta nu ar fi aplicabilă însuşi domeniului clipului?

Pentru a face o distincţie funcţională între cele două ar trebui, mai întîi, să încercăm să stabilim care ar fi diferenţele specifice între film şi clip; odată stabilite aceste diferenţe, să vedem cum acţionează ele « at work » — cu alte cuvinte, să le urmărim la lucru. Evident, această analiză nici nu-şi propune, şi nici nu ar putea să fie exhaustivă: ea reprezintă doar, aşa cum arată încă din titlu, o suită de marginalii fragmentare vizînd o încercare de aproximare a unui fenomen atît de fascinant cum este, în clipa de faţă, clipul.

O simplă punere în paralel a unui film (de lung metraj) şi a unui clip dezvăluie de la bun început o « disimilaritate » enormă: primul pune în acţiune o substanţă cinematică aservită unui, cît de superficial, scenariu, în vreme ce al doilea *pare* a nu fi aservit nici unui scenariu, oricît de superficial. Comparaţia este valabilă, însă, atîta timp cît prin « scenariu » înţelegem, în termeni restrictivi, acel *script* prin care orice acţiune, dialog etc. trebuie pre-scris înainte de a deveni scenă filmată; or, scenariu, în linii mari, poate fi, cum se ştie, orice gest caracterial căutînd să inducă în reacţie programatică. De pildă, în domeniul clipului: indiferent dacă se ştie, sau nu, cum va reacţiona telespectatorul la o imagine dată (experienţa poate, pînă la un punct, să ofere răspunsuri — pînă la un punct, însă !), fenomenul producerii ei, al actualizării, antrenează un scenariu subliminal care face ca decodajul individual să intre în stare de alertă, aşteptînd producerea semnelor următoare. Telespectatorul îşi produce astfel propriul scenariu, lest al unei obişnuinţe cinematografice care *narativizează* orice fapt arătat pe ecran.







Diferenţa fundamentală rezidă tocmai în lipsa unei narativităţi evidente (în cazul clipurilor foarte bune), efect al unor virtuozităţi de montaj care segmentează discursul narativ în funcţie de necesităţi ritmice. Ajungem astfel la una din caracteristicile definitorii ale clipului (ne referim, fireşte, la cel muzical, în clipa de faţă, « purtătorul de cuvînt » cel mai elocvent al unor modulaţii estetico-sociologice). În clip, spre deosebire de filmul propriu-zis, montajul este argumentul formal decisiv: chiar dacă filmul (în special de la Godard încoace) pune un accent precumpănitor pe montaj, el (montajul) încă nu este, aşa cum se întîmplă în clip, condiţia *sine qua non* a însăşi existenţei sale (vezi, de pildă, filmele lui Antonioni — de la « Profesiunea: reporter » citire —, în care, poate, montajul intervine cu o discreţie nemaiîntîlnită, planul-secvenţă fiind căutat cu obstinaţie de regizor pentru valenţele sale, *expresive* mai degrabă decît retorice). În clip, montajul accelerat, hipermontajul am zice, se comportă ca echivalent vizual al ritmului sonor: la modul absolut, fiecare modificare majoră de sunet ar trebui să antreneze o tăietură de montaj (un exemplu destul de apropiat îl oferă în acest sens clipul « Oh well » al formaţiei cu acelaşi nume, probă de virtuozitate tehnică nelipsită şi de certe calităţi artistice). Dintre figurile retorice care ar putea exemplifica ceea ce vreau să spun, cred că cea mai potrivită ar fi *asindetul*, care suprimă orice conjuncţie copulativă pentru a conferi dinamism frazei; în mod similar, montajul în clip capătă statut creator într-o măsură mult mai mare ca în cinema — unde el nu este supus unor constrîngeri drastice (rareori monologul unui personaj, să zicem, este tăiat de montaj în funcţie de tonalităţile diferite ale vocii sale, în timp ce montajul este « de rigoare » în cazul dialogului, unde clişeele vizuale pretind alternanţa celor doi locutori de la o replică la alta; un tur de forţă celebru care evită acest loc comun este reuşit de Godard în « Le mépris », scena discuţiei de la masă dintre Bardot şi Piccoli). Reflectînd fidel « fraza » muzicală, montajul clipurilor se deosebeşte de cel din cinema prin mult mai marea sa mobilitate: din această cauză, a vorbi de narativitate în cazul clipului cred că este un abuz. Clipul nu poate ocoli, este clar, o narativitate subliminală, proprie spectatorului (despre care am vorbit), dar tipul de « scenariu » manipulat de clip este direct subordonat unor constrîngeri formale ce ţin de retorica montajului.

Depăşind teritoriul strict funcţional, o să observăm o anumită recurenţă a *ralenti*-urilor, în mod paradoxal în cazul clipurilor unor formaţii de hard sau heavy-metal : ele au devenit deja manieră, ceea ce face ca rezultatele mai notabile în acest gen de muzică să fie mult mai rare. În mod evident, regizorii acestor clipuri consideră că raportul muzică-imagine la capitolul hard trebuie să fie de tip *oximoronic* — dacă

https://biblioteca-digitala.ro

nu pe tot parcursul clipului, măcar pe o porțiune a lui... Fumigene expulzate de podelele scenei, înverșunări eroice pe chitare, păr în ochi, toate alternate eventual cu imagini ale unor blonde lascive — acestea au devenit atît de « fumate » încît reiterarea aceleiași retorici anchilozate nu face, evident, decît să scoată zona hard din sfera de interes a criticii clipului. Sărăcia procedeelor înseși, « găselnițele » chinuite obosesc nu numai spectatorul, dar și critica. Muzica rap, pe de altă parte, beneficiază de « tirul » montajului la maximum: clipurile formațiilor care practică acest gen de sound (destul de monoton, de altfel) folosesc toate mijloacele care stau la dispoziția creatorilor de clipuri în momentul de față. Dar această explozie de mijloace creează, la rîndul ei, senzația de saturație. Este prea mult. Este prea puțin sofisticat, pe de altă parte, în ciuda pretențiilor apăsat subliniate.

Realizările cu adevărat remarcabile în acest domeniu nu se subordonează, cum e și firesc, unor rețete; retorica folosită diferă de la un clip la altul — chiar dacă invariante pot fi decelate după o vizionare prelungită. Una din modalitățile cele mai gratificante pentru telespectator cred că poate fi considerat procedeul glumei-clip: nu știu dacă clipul-reclamă l-a preluat de la clipul muzical sau invers, dar este cert că aspectul ludic al acestui tip de clip este seducător, dacă nu este practicat în exces și dacă glumele sînt de calitate... Cîntăreții care « au căzut » pentru acest gen de clip sînt de facturi și valoare diferite — de la un foarte reușit clip al Samanthei Fox și pînă la New Order și Talking Heads. Alte formații, prin însăși muzica pe care o practică, sînt predispuse provocărilor ludice — de la grotesc pînă la subțire ironie (vezi « Edelweiss » și B-52; într-un clip « Curiosity Killed the Cat » apare ... Andy Warhol !). Un clip antologic al lui Howard Jones face apel la « bunăvoința » telespectatorului pentru a înțelege că « defecțiunile tehnice » survenite sînt voite, incluse în retorica clipului: după cea dintîi, telespectatorului i se cer scuze; după cea de-a doua, aceluiași i se cer « respectuos mii de scuze »; după a treia, în fine, realizatorii clipului îl roagă « în genunchi pe telespectator să înțeleagă cît de cumplit de dezolați sînt pentru defecțiunile fără voia lor etc. etc... »

O dată cu curentul care cere o reîntoarcere la estetica alb-negrului s-au înmulțit clipurile care vehiculează imaginea documentară pentru valențele ei expresive (« Leningrad » al lui Billy Joel) sau amalgamează cadre de arhivă ori din filme celebre cu imagini actuale (« Angel of Harlem » — U2, « Every Time You Say Good-Bye » al lui Simply Red). Unul din « franctirorii » acestei estetici a fost indiscutabil Sting, ale cărui clipuri de pe albumul « Dream of the Blue Turtles » (dintre care unul absolut splendid: « Moon Over Bourbon Street ») sînt redevabile unei radicale întoarceri la black & white. O altă realizare excepțională a acestui curent mi se pare a fi răs-văzutul « Wonderful Life » (Black), ale cărui sugestii vizuale (mergînd pe *ralenti*) converg spre oniric. O altă tendință, observabilă deja la Simply Red, este amalgamarea realului cu fictivul, mai precis cu imagini antologice din filme: clipul își propune, în acest caz, să scoată la iveală o fabulă, ușor nostalgică, care să învedereze întrepătrunderea trecutului cu prezentul, a realului cu imaginarul etc, pentru a « suporta » o linie sonoră mai retro. În « I Wish It Would Rain Down » al lui Phil Collins, o aparentă audiție a unui cîntăreț de prin anii '40 (în chip ironic, chiar Phil Collins, alături de Eric Clapton), ulterior respins, este pretextul unei întoarceri în timp, mai bine zis « întoarceri în cinema », căci clișeele acestuia sînt investigate mai degrabă — nu la modul critic, evident, ci mai mult duios... Într-un montaj biografic à la « Citizen Kane », Collins își închipuie ascensiunea sa pe scenele Broadway-ului, apoi la Hollywood etc., apărînd cînd alături de sosia Ritei Hayworth, cînd de Marilyn Monroe, cînd de Humphrey Bogart într-o scenă din « Șoimul maltez »... Iluzia este perfectă, iar calitatea « glumei » — impecabilă. Madonna, la rîndul ei, reușește un tur de forță *con brio* în « Vogue », probabil cel mai bun clip al ei — în care « poza », asumată și declarată, devine adevăratul « subiect » al clipului. Desigur, Madonna nu face decît să preia datele definitorii ale esteticii « vogueing » — dar nu este mai puțin adevărat că rezultatul efortului ei, sclipitor și inteligent, este perfect ! (Chiar dacă pare un ecou al clipului « Helzapoppin » al lui Malcolm Mc Laren.) Cum spuneam, clipurile reușite, cele care pot oricînd figura într-o antologie a muzicii-în-imagini (pentru a explicita termenul pe care l-am folosit pînă acum), nu sînt aservite nici unei figuri retorice anumite — ele fiind mai degrabă creații în care elementele formale trec (aproape) neobservate. Cînd făceam afirmația că narativitatea nu este o caracteristică majoră a clipului, mă refeream tocmai la faptul că ea este subordonată procedeului, așa cum acesta este subordonat muzicii: tendința spre fabulă crește cu cît linia melodică este mai lentă, ducînd pînă la vomitive clipuri tip « love story » pe plajă, cu vînt în părul iubiților și pescăruși... Ceea ce nu înseamnă însă că nu există clipuri mediocre ale unor cîntece foarte bune și, evident, clipuri excepționale ale unor formații mediocre. La fel ca în cazul ecranizărilor cinematografice.

Fără a avea pretenția că formulez un răspuns definitiv în privința diferențelor specifice între film și clip, consider totuși că distincția esențială care trebuie avută în vedere se referă la faptul că cinematograful este o artă de sine stătătoare care, sprijinindu-se pe elemente de narativitate specifice oricărei arte a succesiunii, creează un univers autonom în cadrul căruia scenariul este un simplu element constitutiv (de aceea se poate și vorbi de o estetică a filmului, sau mai bine zis de *estetici*, indiferent dacă acestea — a lui Bazin, a lui Pasolini — sînt divergente; ba dimpotrivă !); în clip, pe de altă parte, nu se poate vorbi de « artă » decît într-un sens foarte larg — acela de meșteșug —, lucru care m-a făcut să recurg la formula de *retorică* a clipului. Clipul, în cel mai bun caz, oferă un suport vizual *perfect* melodiei cîntate (clipurile antologice), însă nu poate substitui cîntecul prin imagine *fără* ca imaginea însăși *să nu se refere, chiar subliminal* (« scenariul » de care vorbeam), *la acesta* ! În ciuda virtuozității excepționale la care a ajuns, clipul rămîne la remorca muzicii (sau, în cazul altor clipuri, a ideii-scenariu pe care o are la(bază).

Datorită caracterului recurent al liniei melodice, clipurile sînt sortite unei anume simetrii structurale — rareori depășită; totuși, diferența enormă între o capodoperă a clipului-narație (de fapt, un fel de film foarte concentrat, beneficiind și de aportul lui Donald Sutherland) cum este « *Cloudbursting* » al lui Kate Bush și un deșeu (bine cotat comercial) precum « Nothing's Gonna Change My Love For You » (Glenn Medeiros), și altele de acest soi (la care mă refeream, de altfel, puțin mai sus) ține nu atît de calitatea, sensibil diferită, a muzicii, cît de inteligența creatorilor clipului: cu cît aceasta este mai mare și se manifestă în procesul creației, cu atît acele simetrii tind să se estompeze, fiind înlocuite, de la caz la caz, cu o inventivitate narativă (ce poate merge chiar în contra-sens pe textul melodiei), sau de montaj.

A încerca, aici și acum, o antologie a celor mai bune clipuri ține, cred, de sfera proiectelor nebunești: este imposibil, dată fiind cantitatea uriașă de clipuri pe piață și rapiditatea cu care apar și dispar, să le vezi pe *toate* ! Totuși, pe lîngă cele deja amintite pe parcursul acestui text, 10 din preferințele mele strict personale se îndreaptă spre: Enya (« Orinoco Flow »); Frankie Goes To Hollywood (« Rage Hard »); David Bowie (« Loving the Alien »); Kate Bush (« Sensual World »); Michael Jackson (« Smooth Criminal »); Bronski Beat (« Smalltown Boy »); Sam Brown (« Stop »); Eurythmics (« Sweet Dreams Are Made Of This »); Peter Gabriel (« Sledgehammer »); Talking Heads (« Road to Nowhere »).

https://biblioteca-digitala.ro

însemnări despre avangarda românească din anii '20

ioana vlasiu

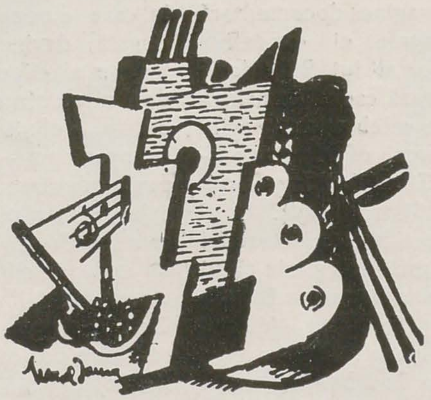
În jur de 1960 în lumea occidentală se înregistrează o stare de criză a conceptului și a artei de avangardă. Succesul — involuntar, s-a spus — avangardei după al doilea război mondial a fost făcut vinovat de această situaţie. Într-adevăr, dacă este vital pentru spiritul avangardist să fie ironizat, respins, neînţeles, dacă arta de avangardă își ia substanța din frondă, revoltă, contestare, dacă omul avangardist este, cum spune Eugen Ionescu, cel care se opune sistemului existent, este un inamic în interiorul unei cetăţi pe care îi vine să o distrugă, atunci e sigur că a primi avangarda cu toate onorurile sau chiar și numai a o tolera e egal cu a-i semna condamnarea la moarte.

După al doilea război avangarda este absorbită în circuitul cultural instituţionalizat. Toate provocările își găsesc locul, cuminţi, cuminţite, în ample desfășurări muzeale, pedant organizate în respectul uzanţelor istoriei de artă. Chiar și amintirea manifestărilor efemere — nerecuperabilă muzeografic — este conştiincios consemnată pentru posteritate în voluminoase cataloage ştiinţifice.

Filistinul burghez (*épater le bourgeois* e un slogan preluat fără modificări din inventarul modernist), același care l-a lăsat pe van Gogh să moară fără a-i fi cumpărat un singur tablou, s-a predat. Lipsită de inamic, avangarda nu mai are cu cine polemiza, iar artistul de avangardă ajunge într-un punct critic, imprevizibil, al traiectoriei sale. El trebuie să acă faţă, spune Irving Howe, « provocări i succesului ».

Nu s-ar putea spune că avangarda românească a avut același ghinion ! În jur de 1960, arta românească trăia o altfel de criză, aceea a interludiului realist-socialist care își încheie scurta dar dezastruoasa carieră lăsînd loc unor deschideri, timide la început, spre arta modernă europeană. Amintesc un singur simptom mărunt dar semnificativ totuși : în biblioteca Institutului de arte plastice bucureștean, albumele de artă modernă ostracizate la Fondul Special puteau fi în sfîrșit consultate. Ceea ce se și întîmpla cu o mare lăcomie — reproduceri și capitole întregi erau smulse din cărţi dintr-o nevoie lesne de înţeles de a compensa o îndelungată privare de informaţie. Căutarea febrilă de modele era orientată din nou, printr-o fatalitate, direct spre izvoare, ignorîndu-se că în fond se refăceau în bună parte căi deja bătute. Clasici ai avangardei laolaltă cu post-impresioniști erau redescoperiţi și cultivaţi cu aceeași fervoare cu care, în anii '20, o serie de pictori se raporta la Cézanne, sau cei de la *Contimporanul* la anti-tradiţia futuristo-cubistă. Pe linie direct creatoare, avangarda istorică românească nu avea cum să revină în actualitate (cu excepţia lui Brâncuși care, oricum, aparţinea mai mult avangardei internaţionale decît celei bucureștene), această operaţiune rămînînd în sarcina istoriei de

PUNCT No. 3 — **DECEMBRIE 1924**



Construcţie de MARCEL IANCU

EXPOZIŢIA „CONTIMPORANULUI"
(însemnări)

Revista care pintr'o stăruinţă de trei ani a stârnit în literatura şi plastica noastră un curent nou şi-a deschis prima sa expoziţie internaţională modernistă. E doar un început victorios şi o considerabilă premisiune. După această demonstraţie la care au participat Polonia, Germania, Belgia, Cehoslovacia, Serbia, Ungaria şi România, „Contimporanul" anunţă pentru luna Mai o expoziţie la care vor participa Italia, Franţa, Spania şi Rusia.

Mişcarea nouă a fost pornită simultan, de pretutindeni. Românii s'au sumărat, se ştie, printre precursori. Sculptorul *Brâncuş* a fost poate cel dintâi primitivist şi mai apoi cel dintâi abstractivist din Europa. Printre elevii săi se sumără *Liepschitz* şi *Arhipenko*. *Marcel Iancu* publică în revistele „Dada" primele „construcţii". La Universitatea din Zürich prezintă, ca arhitect, reliefuri cubiste şi planuri arhitectonice aşa cum astăzi de-abia le regăsim în toate revistele străine care-şi propun refacerea oraşelor Europei pe baze corespunzătoare nevoilor vremii. Aceste două cazuri înlătură singure învinuirea de imitaţie şi import la noi de artă occidentală. Arta aceasta s'a desvoltat sub imperiul atmosferei comune a continentului.

Ca premergători deci, deşi la o apreciabilă distanţă de vârstă: notăm prezenţa lui *Brâncuş* şi *Marcel Iancu* la această expoziţie. Cunoaştem de mult, minunata, halucinanta „Pasăre măiastră" şi acea elementară şi aspră piatră „Îmbrăţişarea" amândouă ale lui *Brâncuş*. *Marcel Iancu*, sub violenţa şi echilibrul vulcanic al viziunilor sale ne aminteşte totuşi de virtuozitatea dissimulată şi de tehnica vrăjitorească în desen, construcţie, culoare, a meşterilor de altădată. D-na *Milița Petraşcu* e o revelaţie pentru noi. „Sculptura în lemn", „Torsul", prin depărtate şi depăşite influenţe brâncuşiene, exprimă un ardent şi superior senzualism care a înfiorat materia. *Maxy* marchează o întoarcere dela culoarea „industrială" a trecutelor sale construcţii, la pasta picturală. Pânzele sale ferm şi intens realizate, ne minunăm în special de două, denotă un cerebralism adecuat picturii constructive şi explică evoluţia victorioasă a artistului în acest sens. *Matiss Teutsch* cumpăneşte fantezia cu sobrietate. Clădeşte în încordări elegante prin tranziţii coloristice lirice. *Dida Solomon* aduce straniile sale „păpuşi" răpite din cine ştie ce fermecat tărâm al subconştientul său bogat: vervă, coloristică naivă şi liberă, cum o dorim în zadar celor mai gravi profesori de academie. *Victor Brauner* cutezător în invenţiile sale dinamice, cari prind în circuitul lor ceva din tensiunea aparent statică, a lumilor.

Despre artiştii străini în numărul viitor.

S. C.

SEMNALIZĂRI.

Pian lent, cerul de gutapercă uite viziune atrofiată
cinematograf incendiat, abecedar abstract, calendar.
Peste pod ca o nucă de cocos s'a spart o lumină, far
la fiecare stâlp o stea ca un nod de cravată.

Gândul rupe mături, toamna a plâns în adevăr
vântul strânge pentru pomii fără frunză chetă
cântec fărâmat în aşchii, prin sita de brumă lunetă
autodafeu amurgul şi convoi casele cu cenuşă în păr.

Ascultă de aici corul afişelor, dactilografă saltimbanc eber
deschisă cartea de rugăciuni Obercheiner bilanţ astral
singur prin toamna balcoanelor fior vesperal
prin urmare (dece?) stele şi îngeri au coborât fără ascensor.

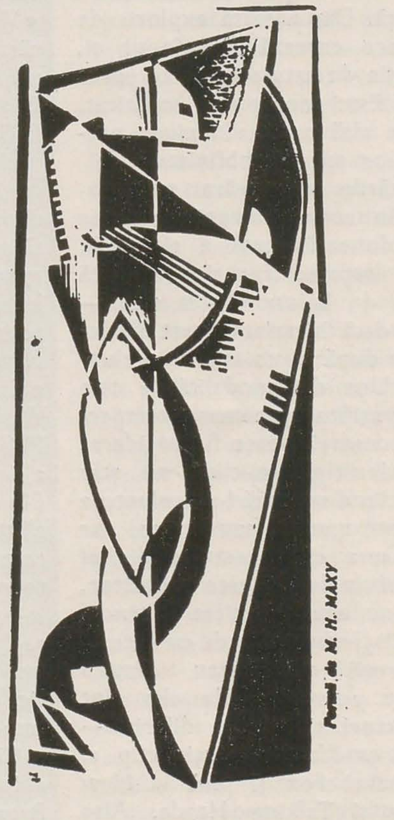
Stăruie promenarea terestră a caselor, şoaptă ca fum
în parcul comunal băncile şi-au pus surdină.
Ascultă pulsul bulevardelor şi motor svâcnind - inimă citadină,
la barieră sălciile ţi-au ieşit ca gâşte în drum.

Ritmul încuiat şi firmele vorbesc cu glas tare.
Oraş volatilizat şi-ţi spui: prin viaţa ta Clary a trecut
cu o viteză interzisă de Biroul Circulaţiei. Steag m[illegible].
tristeţe în veştejiri un glas mâinile sunt amare.

Târziu, pe-acoperiş luna şi-a plimbat faetonul cu lapte.
Presimţi mireasmă polichromă, inimă cerc învins
lo[illegible]eşti racheta liniştii acrobaţie pe gândul arc întins
caută în gâtlejul cocoşilor ultima sângerare de azinoapte.

Auzi? Dimineaţa se apropie în pas gimnastic VITEZĂ
Clopotele îşi bat capul de pereţi. Treci
Strigătul fabricilor se destinde ca un aparat Sandow. Deci
Toţi pomii fac gimnastică suedeză.

1922. *ILARIE VORONCA*



Portret de M. H. MAXY

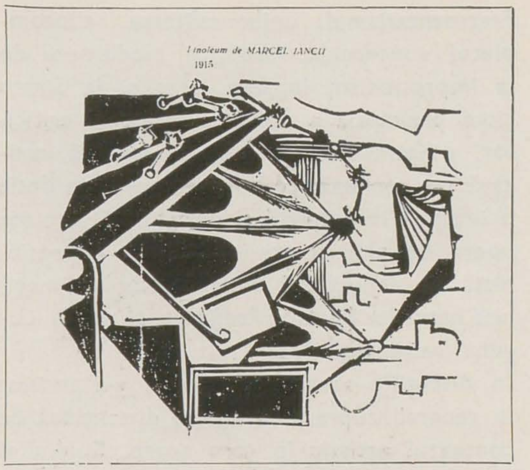
https://biblioteca-digitala.ro

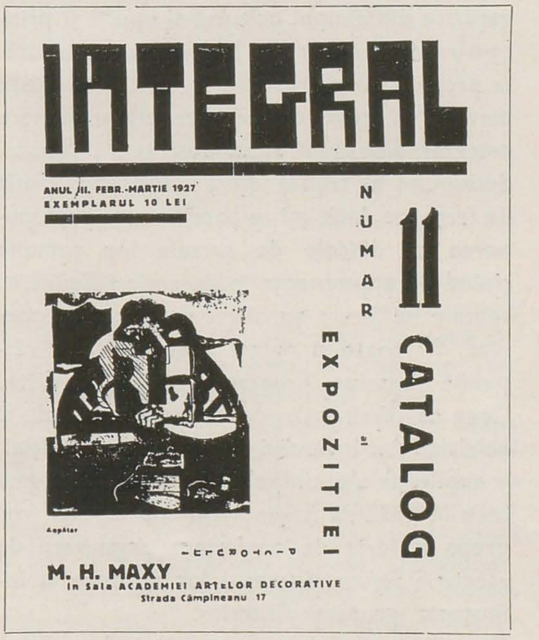
p. 36
MARCEL IANCU — Construcţie / M.H. MAXY — Formă («Punct», nr. 3, 1924)
p. 37
MARCEL IANCU — linoleum, 1915 («Punct», nr. 6—7, 1925)
M.H. MAXY — Lopătar («Integral», nr. 11, 1927)
M.H. MAXY — Peisaj cu sonde

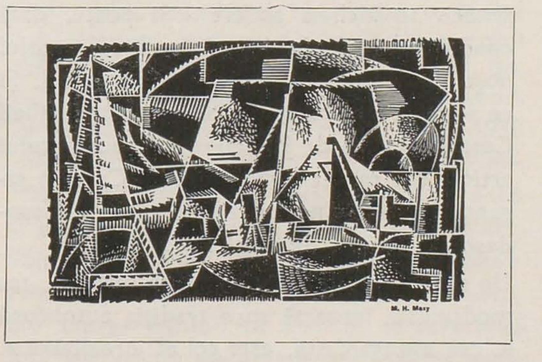
artă. Totuşi, după mai bine de o jumătate de secol de la apariţia ei, avangarda plastică românească rămîne un fenomen insuficient cunoscut, insuficient studiat. Bibliografia este restrînsă [1] din nou (cu excepţia exegezei brâncuşiene) şi ceea ce lipseşte, mai ales, este o expoziţie care să nu fie doar o simplă reunire şi prezentare de material, nici doar o reconstituire a momentului, ci şi reflexie critică din perspectiva de astăzi, după modelul marilor expoziţii din muzeele franceze şi germane dedicate avangardei în ultimii 15—20 de ani, expoziţie ce trebuie organizată chiar cu riscul de a fi nevoită să înfrunte «provocarea succesului».

★

După 1918, într-o lume în care deriziunea, gestul gratuit, spiritul ironic, farsa nu se mai justifică, avangardismul european este nevoit să-şi adapteze strategiile noii mentalităţi constructive post-belice. «Era de construcţie a Europei începea», o spune şi Ilarie Voronca în 1925 *(Integral*, 1925, nr. 1, martie). Exhortaţiile futuriste — «Noi vrem să glorificăm războiul — unica igienă a lumii» sau «Puneţi mîna pe tîrnăcoape, securi, ciocane şi dărîmaţi, dărîmaţi fără milă» — nu mai au curs. Fervoarea demolatoare este înlocuită cu utopia (re)construcţiei. Iată cîteva citate semnificative din presa de avangardă românească: «Astăzi. Sîntem în plină perioadă de *realizare*. Timpul naiv al experienţei unilaterale a trecut. Vrem înfăptuiri integrale. Tinerii de ieri sînt maturi. Adolescenţii bărbaţi. Aşteptăm o dată cu desfeciorirea virilităţii lor inedite şi somptuoasa creaţiune. Vrem să ne creăm generaţiile care vor preţui efortul nostru în justa lui valoare. Viitorul *se construieşte*» (Mihail Cosma, *De la futurism la integralism*, în *Integral*, 1925, nr. 6—7). Tot acum Ilarie Voronca vorbeşte despre «impulsul de deplinătate, de sinteză» care se manifestă pretutindeni. «Arta nu se mai risipeşte fragmentar. /. . ./ Astăzi realizările de *artă sintetică*, poezie, construcţie, vestesc tumultuos, viril, SECOLUL-SINTEZĂ» (în *Punct*, 1925, nr. 8). Cît despre «despărţirea» lui Marcel Iancu de dadaism o găsim consemnată lucid ca un important moment de cotitură într-o declaraţie tardivă din 1963: «O lume ne despărţea deja de poeţii dadaişti care continuau mistificarea şi gluma pentu singura plăcere a [nonsensului . . .







după cîteva certuri dramatice cu Tzara şi unele discuţii inutile cu suprarealiştii aflaţi la începuturile lor şi care nu erau interesaţi decît de glume proaste, am decis să-mi caut propriul drum şi să plec ca misionar al artei noi în ţara mea natală» (Marcel Iancu, Galeria Denise-René, oct. 1963, Catalog).

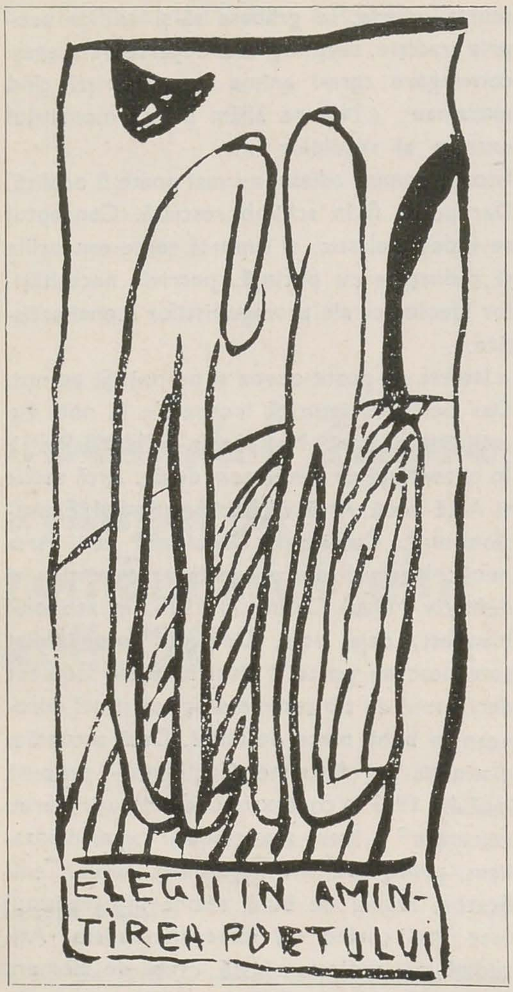
În această nouă perspectivă, prima urgenţă este remodelarea arsenalului teoretic avangardist în ceea ce poate părea uneori a fi chiar contrariul său. Avangardiştii înşişi trec la o evaluare în spirit critic a «contribuţiei» fiecărui curent de avangardă, la epurarea a ceea ce este considerat depăşit, simultan cu selecţia a ceea ce poate fi preluat şi continuat; îşi sistematizează micul lor patrimoniu, scurta istorie, se grăbesc să-şi edifice propria tradiţie, susţinuţi mai departe de aceeaşi convingere care-i anima pe futurişti cînd exclamau: «Noi ne aflăm pe promontoriul extrem al secolelor!».

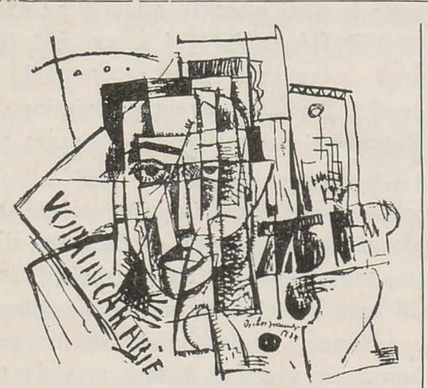
Istoria, *nomina odiosa*, nu mai poate fi ocolită. Dar poate fi în schimb rescrisă. Conceptul se vădeşte elastic, el suportă toate extensiile şi reducţiile cu putinţă, potrivit necesităţilor ideologice ale protagoniştilor scenei artistice.

«Istoria ne poate ocupa şi pe noi. Şi pe noi. Dar perioada istorică începe de la noi; din copilăria noastră. Mai precis de la Marinetti. În consecinţă cu cunoaştem decît: Artă veche şi Artă nouă. Artă veche: Futurismul, Expresionismul, Cubismul, Dadaismul etc. Arta nouă: Integralismul», declara sentenţios şi definitiv Mihail Cosma în 1925, în articolul manifest, deja citat. Demersul avangardist românesc nu poate fi altul în acest moment decît unul de tip recuperator, ca şi cel european în bună parte de altfel. Dacă acceptăm distincţia lui Anselmo Guglielmi — propusă încă din 1963 în contextul unor discuţii mereu reiterate [2] — între avangardă şi experimentalism, prima exclusiv negatoare, celălalt edificator, atunci de bună seamă integralismul este mai curînd un experimentalism. Atitudini mai radicale există legate de efemera revistă *75 H.P.*, dar fără să prindă consistenţă, cel puţin în sfera plasticii. «Desigur INVENŢIA INVENŢIA INVENŢIA», exclamă Ilarie Voronca. «Lumea trebuie reinventată. Mereu inedit. De aceea invenţia domnilor Victor Brauner şi Ilarie Voronca e sinteza artei noi . . .».

Dar chiar şi aici apare topos-ul sintezei care obsedează epoca, propus ca remediu al disoluţiei morale şi artistice antebelice. După cum îl vom reîntîlni şi în paginile *Integral*-ului: «Monopol al detaliului. Nici un pumn n-a boxat cu soarele. A fost arta de ieri. Pulverizînd existenţa originar compactă şi indivizibilă /. . ./ Numele şi insignele multiple (Futurism, Expresionism etc.) n-au fost decît variatele faţete ale aceleiaşi sensibilităţi, virtuţi şi calităţi diverse ale aceluiaşi suflet /. . ./ neînchegate sistematic într-un tot. Îndeletniciri mărunte, caracteristice fiecărui debut de veac, lipsea viziunea panteistă a concentrării plurale; lipsea, iniţial, puterea de sinteză» (M. Cosma, *idem)*. Nu altfel se lamentează un artist din tabăra adversă (pentru a ne păstra în registrul metaforic militarist) ca Francisc Şirato, autor încă din 1923, deci anterior organizării avangardei româneşti, al unor articole care pe de o parte încearcă să stabilească coordonatele acelui moment artistic, pe de alta fixează un program, chiar dacă nu în spiritul patetic şi inflamator al manifestelor avangardiste.

https://biblioteca-digitala.ro





ILARIE VORONCA, de VICTOR BRAUNER

Fragmentarismul, unilateralitatea, « incompletul concepţiilor artistice moderne » de la impresionism încoace, este şi la Şirato ţinta principală a nemulţumirilor şi criticilor. « Asemenea unui ciob de oglindă, concavă sau convexă, ce nu poate reflecta decît o imagine incompletă şi desfigurată, tot aşa opera de artă impresionistă sau expresionistă nu reflectează decît incomplet imaginea naturii » (Şirato, *Realizare absolută*, *Cugetul românesc*, 1923).

În discuţiile asupra avangardei s-a insistat în general asupra a ceea ce o distanţează de contextul artistic în care apare. Studiul ei a procedat prin decuparea momentelor avangardiste din cîmpul cultural al epocii şi printr-o raportare exclusiv la propria lor esenţă, la propria lor dezvoltare internă. O lectură paralelă a textelor reprezentative pentru orientările ce se înfruntau deschis la începutul deceniului al treilea oferă similitudini [3] atît de frapante, încît mi se pare firească presupunerea că, dincolo de sursele lor comune ţinînd de apartenenţa la un acelaşi *Zeitgeist*, textele lui Şirato au oferit un punct de pornire, fie poate şi numai pentru a li se răspunde textelor programatice avangardiste. Ceea ce oferă în orice caz atît unele cît şi celelalte sînt încercări de analiză ale situaţiei, « explicaţii ale timpului nostru », sintagmă care în 1932 va fi genericul sub care se vor grupa o serie de conferinţe organizate de asociaţia *Forum*. Succesul lor va duce la înfiinţarea grupării *Criterion*.

De pildă articolul lui Şirato, intitulat: *Cultul formei*, se încheia astfel: « Şi poate, dacă condiţiunile sociale vor fi propice, secolul nostru va asista la o nouă Renaştere ». Şi ce altceva, dar cu alt aplomb, anunţa Mihail Cosma în fraza de încheiere a importantului articol din care am mai citat: « Cu paşi gigantici şi siguri ne îndreptăm către o incandescentă epocă de clasicism ».

Un alt loc comun al celor două retorici, cea modernistă întoarsă spre tradiţia autohtonă şi cea avangardistă, este cel al « realizării ». Îl găsim la Mihail Cosma, îl găsim chiar în titlul de articol la Şirato — *Realizarea absolută* sau realizare integrală cum mai apare de-a lungul textului. Cariera noţiunii de integralism este singulară pentru că dă chiar numele variantei româneşti a constructivismului. Acestea trebuiesc urmărite în paralel cu diversele conotaţii şi accepţii ale noţiunilor de meşteşug [4], construcţie, constructivism, clasic, clasicism, precum şi cea generică de artă nouă, revendicată în egală măsură de orientări divergente. Dar între toate acestea, conceptului de spiritualitate, deşi mai puţin frecvent invocat, îi revine primul loc. Avatarurile lui vor continua după 1930, cînd grupul de la Criterion îl repune în discuţie cu altă

p. 38

VICTOR BRAUNER — ilustraţie la « Restrişti » de Ilarie Voronca
VICTOR BRAUNER — Ilarie Voronca (« Punct », nr. 3, 1924)
VICTOR BRAUNER, ILARIE VORONCA — Pictopoezie (« 75 HP », oct. 1924)
VICTOR BRAUNER — Femeie în interior, 1925

p. 39

CORNELIU MICHĂILESCU — Compoziţie, 1930

anvergură, încercînd o sinteză (din nou !) între puncte de vedere şi orientări de sens contrar [5].

Dacă e relativ simplu să te informezi asupra premiselor teoretice ale avangardei parcurgînd publicaţiile bine cunoscute *(Contimporanul*, *Integral*, *Punct*, *75 H.P.*, *Unu)*, opera artiştilor rămîne încă prea puţin cunoscută şi accesibilă.

Maxy şi Marcel Iancu au făcut de la început figură de lideri ai mişcării. Participarea lui

Marcel Iancu la Dada îi dădea o aureolă legendară. Maxy, de asemenea, avea în urma sa un stagiu berlinez, expusese cu November-gruppe şi de unul singur la Galeria *Der Sturm* a lui Herwarth Walden. Evocîndu-şi amintirile de tinereţe, Hans Richter spune că Tzara reprezenta latura agresivă, anti-artă, în timp ce Iancu « căuta febril în direcţia unui dada pozitiv ».

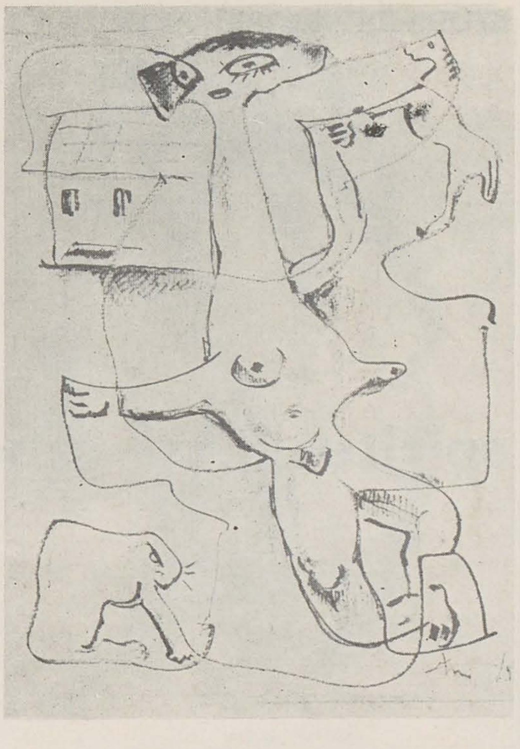
Într-adevăr, alături de « făpturile funambuleşti, alcătuite din penaj de lebede, din arcuri spiralate, din kimonouri vrăjitoreşti şi din kidariuri în cinci colţuri », de care Hans Arp îşi amintea nostalgic în 1957 (« Dragul meu Iancu, spune-mi de ce n-ai mai zămislit asemenea sculpturi ? ») şi care aparţineau « fantasticei lumi dada », Marcel Iancu produce

https://biblioteca-digitala.ro

tot atunci și reliefurile abstracte din ipsos colorat sau colaj de diverse materiale, îndatorate formației sale raționaliste de arhitect, direcție pe care o va continua odată întors în țară. Anti-mimetismul său mai mult declarat decît consecvent urmărit în operă își extrage argumentele din convingerea că arhitectura are o vocație totalitară, că urbanismul este în măsură să intervină radical și salutar asupra nu doar ambianței fizice, ci asupra mentalității. Rolul arhitecturii este de prim ordin în utopia schimbării lumii pe care o preconizau avangardiștii. « Constructivismul are nevoie de stradă, de orașe. Prin el strada ar putea deveni o școală de educațiune estetică și deci morală » (Ilarie Voronca).Din această premisă decurg de altfel și alte teme ale programului avangardist: citadinismul (« Trăim definitiv sub zodia citadină » — *Integral*, 1925, nr. 1, martie), refuzul individualismului ca temei al actului creator și apologia marilor stiluri colective (obsesie mai veche a culturii europene), cultul tehnicii și mașinismului.

Artist prolific, Marcel Iancu desenează, pictează, gravează, construiește case, scrie manifeste și articole-program, este totodată creator și animator al mișcării. Revista *Punct* publică numeroase linogravuri care ilustrează speculația lui Marcel Iancu în zona abstractă. Alături de el în paginile revistei figurează, tot cu linogravuri în același spirit, Maxy și Victor Brauner, precum și Milița Petrașcu, mai spontană, păstrînd o anumită distanță față de disciplina, nici ea prea severă de altfel a grupului.

În paralel cu compozițiile grafice abstracte care, în spiritul integralismului, « predică esența expresiei primare » (*Integral* 1925, nr. 1, martie) și testează posibilitățile unui alfabet formal, universal valabil, Marcel Iancu nu abandonează nici genuri artistice tradiționale. Galeria de portrete în tuș, oferită generos și altor reviste decît celor de avangardă, își extrage substanța formală din expresionism, structura care convine cel mai bine temperamentului său. Grafica românească de început de secol asimilase prin Ressu, Iser, Șirato structura rezumativă a desenului expresionist. Față de aceștia, Marcel Iancu supralicitează incisivitatea liniei, dar diferența nu e de concepție ci de accent. Pictura aceluiași vehiculează și ea în bună parte elemente de limbaj de extracție expresionistă. Rigorile geometriei — deși pictura sa din jur de 1918—20 cochetează cu ele — îi rămîn străine. Consecvența întru abstractism este mai curînd o aspirație teoretică decît o autentică vocație. Comentatorii operei lui au remarcat-o adesea. « Arta-ți rămîne un constructivism oriental dar temperat. Este contrariul artei intelectuale, mecanizate de roboți » (Hans Arp). Ion Barbu vedea în pictura lui o « geometrie incendiată: fluturi de echere, crize de conuri și multe, mai ales, dreptunghiuri » (*Facla*, 1932, 8 febr.). Arta lui Marcel Iancu, febrilă, cercetă-



toare, nu se retrage în utopia « creației absolute », nu refuză « suflul vieții », poate și datorită evoluției sale, timp de două decenii, în perimetrul artei românești, de care numele său rămîne indisolubil legat.

La fel de receptivă față de multiplele fațete ale avangardei timpului său este opera lui Maxy. Elev al lui Ressu mai întîi, apoi la Berlin, al lui Arthur Segal, Maxy cultivă la întoarcerea în țară o pictură cu structură cristalină, descinsă din cubism, experimentînd cu asiduitate în această zonă diverse rețete proprii cam pînă către 1926. Ulterior este vizibilă o relaxare, o modulare a rețelei sever geometrizante a suprafeței tabloului care, treptat, lasă tot mai mult loc invaziei subiectului cotidian (*Cota apelor Dunării*, *Boxeri*, *Cu porumbelul*) sau chiar unor genuri de succes (*Nud pe canapea verde*). După 1930 apar lucrări net angajate social (*Ulița mizeriei*, *Muzicanți*) sau care propun o nouă și personală iconografie rurală (*Iarna în sat*, *Tăietor de lemne*, *Pe meleagurile înghețate*). Avatarurile stilistice, uneori deconcertante, ale avangardiștilor nu trebuie să surprindă însă de vreme ce avangarda, înainte de a fi un stil, este o ideologie. « Novembriștii », alături de care Maxy a expus la Berlin în 1923, declarau în manifestul lor din 1918: « Viitorul artei și gravitatea momentului actual ne îndeamnă pe noi, revoluționari ai spiritului (expresioniști, futuriști, cubiști) la unire și strînsă colaborare ». Apelul viza tocmai depășirea divergențelor stilistice, minore în fața unor țeluri mai înalte.

Ca și Iancu, Maxy este în egală măsură artist și agitator cultural, urmînd modele celebre în epocă precum Le Corbusier sau Gropius. Multe din inițiativele mișcării avangardiste de la noi i se datorează. De numele său se leagă mai ales revista *Integral*, dar este constant prezent și în *Contimporanul*, *Punct* și *Unu*, expozițiile cele mai importante (1924, 1929, 1933, 1934), ca și înființarea, mai întîi, a *Atelierului revistei Integral* (1925), apoi a *Academiei de arte decorative* (1928), unde, așa cum s-a putut, a pus în aplicare idei bauhausiene.

Victor Brauner, cel mai « artist » dintre toți, cu « imaginația cea mai neastîmpărată » (Ștefan Roll), mărturisește la începuturile sale același gust eclectic, în care stilizări aproximativ cubiste (tablourile de la Muzeul din Tulcea) sînt animate de pathos expresionist (admirabilele ilustrații ale volumului *Restriști* din 1923 al lui Ilarie Voronca); apoi totul pare uitat o clipă în acele exerciții abstracte gravate în linoleum, mai riguroase decît ale lui Maxy, Marcel Iancu sau Milița Petrașcu, cu care împărțea paginile revistei *Punct*. În paralel, inventă tot cu Voronca Pictopoezia, adică efemera publicație *75 H.P.*, care se autoprezenta drept « reîmprospătare a tuturor curentelor revelatoare ale artei noi », drept « adevărată sinteză a futurismelor, dadaismelor, constructivismelor ». Moment depășit și acesta pentru o revenire la un figurativism oniric, stimulat în bună măsură de poezia avangardistă.

Există în aceste desene fluidități ale liniei care coboară din Matisse, după cum ingenuitatea și puritatea lor este uneori surprinzător de aproape de Brâncuși (cel din ilustrațiile tot la un volum de Voronca — *Plante și animale*, sau din portretul lui Fundoianu) sau de Paul Klee. Brauner este în mod evident solidar cu cei de la *Unu*, care țin să se delimiteze de constructivism. Constructivismul, se spune într-un articol cu titlul irevențios *Coliva lui Moș Vinea* (1930, nr. 29, sept.), « e cu totul străin de vederile actuale ale lui *Unu*, care își revendică o conduită cu totul ruptă de realitate, cu totul în afara utilitarismului constructivist, rezolvat în arhitectură și care clatină, în havuzele viselor, apele unor viziuni desfăcute de orice probleme și continuități situate dincolo de poem și de semitrezie ».

Corneliu Michăilescu, figură enigmatică a avangardismului românesc și totodată tragică — el nu se poate adapta noilor comandamente care vor regiza arta noastră de după război cînd încetează de fapt să mai picteze — este sensibil într-o primă fază la metamorfoza cubistă a obiectului, fără a-și găsi suficiente rațiuni de a o dezvolta consecvent. Eticheta de cubist care i se mai aplică uneori este, după cum s-a demonstrat, incorectă, arta lui fiind mult mai aproape de « poem și semitrezie » decît de funcționalismul constructivist. Tablourie compuse cu păpuși care întrețin o ambiguitate neliniștitoare între real și imaginar vor fi urmate, după 1930, cînd începe să scrie literatură, de imagini ce încearcă să edifice o misterioasă iconografie personală. Singulară rămîne și sculptura sa, preluată ca motiv central în unele tablouri, variație a temei « tablou în tablou » atît de cultivată în arta europeană a timpu-

https://biblioteca-digitala.ro

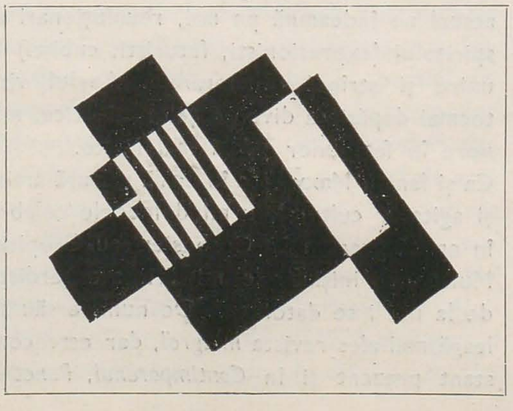
lui și care glosează în fond tot asupra irealității lumii și realității imaginarului.
Traiectoria artistică a Miliței Petrașcu este tangentă cu toate momentele importante din sculptura primei jumătăți de secol — a fost eleva lui Bourdelle, ale cărui învățăminte le pomenea mereu, pe Mestrovič l-a cunoscut bine și îl considera drept « unul dintre cei mai mari sculptori monumentali » ai timpului, a fost timp de patru ani eleva lui Brâncuși, întîlnire care i-a marcat profund opera, a fost în sfîrșit atrasă de reverberațiile noului clasicism al deceniilor interbelice.
A experimentat o mare varietate a tehnicilor, de la modelaj la cioplit, de la linogravură la mozaic, din convingerea comună epocii că fiecare materie, fiecare tehnică posedă un mister al ei ce se cere revelat. A fost, și nu în ultimul rînd, o intelectuală, cu studii de filozofie premergătoare celor de sculptură, familiarizată cu marile curente de idei ale timpului. A cunoscut și a întreținut relații de prietenie cu oamenii importanți ai zilei. Opera ei stă în mod cert sub semnul unei atitudini experimentaliste, dar abia o cercetare serioasă care se lasă încă așteptată va delimita autenticitatea de epigonism, destul de derutant întrepătrunse în cuprinsul ei.
Mattis Teutsch este autorul celui mai coerent, poate, demers abstracționist din cuprinsul avangardei picturale românești a anilor '20. De sorginte expresionistă, ciclul *Florilor sufletești* (guașe și ulei) păstrează ceva din intensitatea lirică și puritatea momentului *Blaue Reiter*. Ecouri din Franz Marc și August Macke, mai ales, se pot citi în modalitatea prin care Mattis Teutsch susține printr-un anume ritm formal exaltarea cromatică. Sculptura lui, de mici dimensiuni, este destul de departe de radicalismul avangardei, în schimb prea aproape uneori de gustul Art Déco, cu stilizările lui de o eleganță și elaborată severitate.
Mereu mai insistent, perioada interbelică apare ca un diptic ale cărui volete comunică neașteptat. La o examinare mai atentă, ceea ce părea ireductibil se vădește a fi pornit din premise comune. Avangarda și pandantul său, « clasicismul expresiv » cum îl botezaseră criticii români, reclamă un punct de privire integrator în măsură să reunească ceea ce avatarurile istoriei de artă au separat în mod artificial.

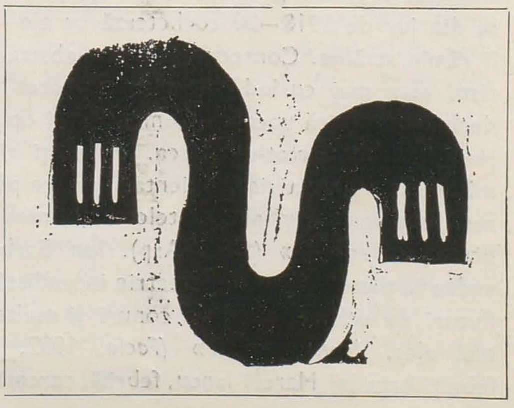
NOTE
1 Petre Oprea, *Corneliu Michăilescu*, București, 1972; Radu Bogdan, *Mișcarea artistică de avangardă din România și implicațiile ei pe plan mondial*, în *Pagini de artă modernă românească*, București, 1974, p. 107 — 113; Petre Oprea, *M.H. Maxy*, București, 1974; Andrei Pintilie, *Considérations sur le mouvement roumain d'avant-garde* in *Revue Roumaine d'histoire de l'Art*, série Beaux-Arts, tome XXIV, 1987, p. 47—58 (pentru bibliografie suplimentară, vezi Nota 1)
2 Vezi Matei Călinescu, *Five faces of modernity. Modernism. Avant-garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism*. Durham, 1987
3 Vezi Ioana Vlasiu, *Anii '20. Realisme și (post) avangardă în pictura românească*, în Arta, 1987, nr. 7, p. 7—8.
4 Vezi Francisc Șirato, *Despre meșteșugul la artist*, în *Cugetul românesc*, 1923, iunie-iulie și Marcel Iancu, *Pour le métier*, în *Punct*, 1925, nr. 13, 14 febr.
5 Vezi excelentul studiu al lui Liviu Antonesei, *Le moment Criterion — un modèle d'action culturelle.*

spiritualul și geneza artei abstracte

anca oroveanu

Cu cîțiva ani în urmă a avut loc în SUA o expoziție care poate fi considerată una dintre cele mai ambițioase sinteze expoziționale privind arta modernă.[1] Ea se intitula *The Spiritual in Art. Abstract Art* 1890—1985 și își propunea o extrem de comprehensivă trecere în revistă a artei moderne în evoluția ei, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea pînă în prezent, cu net accent pe arta (și mai ales pictura) abstractă și corelînd, de o manieră constantă, sistematică această evoluție cu cadrul mental, spiritual, presupus ca fiind esențial pentru elaborările formale ale artei abstracte. Această corelare, pe care organizatorii s-au străduit să o facă perceptibilă și în expunere, este amplu dezvoltată într-un număr de texte în impresionantul catalog care a însoțit expoziția, al căror țel consecvent este de a preciza cu cît mai mare exactitate natura fundalului spiritual de care vorbeam. Studiosul artei moderne și contemporane este astfel masiv confruntat cu un gen de literatură critică cu care s-a putut, în ultimii ani, întîlni doar punctual, în reviste, studii monografice, cataloage de mai mică anvergură, etc., care converg în comentariul artei moderne către constatarea, divers dar insistent reiterată, puternicei ei dependențe — am putea chiar risca să spunem, caracterizînd astfel mai ferm natura abordării — unei relații de determinare cauzală — între arta modernă și o formă de spiritualitate mai precis desemnabilă prin termenul « spiritualism »; dependența artei moderne, cu alte cuvinte, de un cadru mental constituit la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX de literatura teosofică și antroposofică, de scrieri ca cele ale lui Rudolf Steiner, Mme Blavtsky, Annie Besant și C. W. Leadbeater, Uspensky etc. Detectarea și investigarea unor astfel de corelații este, pentru unii dintre artiștii în cauză, mai veche. Un studiu ca cel al lui Sixten Ringbom, *Art in the Epoch of the Great Spiritual*[2], constituie, din acest punct de vedere, un reper și, mai ales, că în ce-l privește pe Mondrian, nici unul din biografii și exegeții săi n-au putut ocoli, în studiile și cărțile dedicate lui, discutarea conexiunii dintre arta sa, convingerile sale și teosofie. Cercetările în această direcție au căpătat însă în ultimii ani o amploare extraordinară și suma lor provizorie, așa cum ne lasă să întrevedem catalogul la care mă refeream, împreună cu un număr de studii similare în diverse publicații, are ca rezultat o deplasare de accent, de ton,





https://biblioteca-digitala.ro

de metodă în discutarea artei moderne abstracte: Mondrian sau Kandinsky (al cărui interes pentru teosofie fusese deja semnalat și discutat, printre alții, de Sixten Ringbom în articolul mai sus citat, ca și în alte contribuții) nu sînt excepții; interesul pentru teosofie nu e marginal pentru constituirea limbajului lor artistic, doar una, alături de altele, dintre componentele culturii lor; mare parte a artei moderne timpurii — și mai ales a artei abstracte — e străbătută de un atare interes și conexiunea artiștilor cu această zonă de probleme a fost esențială pentru elaborarea artei abstracte. Iată o formulare tipică pentru poziția adoptată de critica recentă: « Orice s-ar putea altminteri gîndi despre pretențiile și calitatea intelectuală a învățăturilor teosofice, rolul crucial al teosofiei în emergența artei non-reprezentaționale devine progresiv mai clar. Într-o suită quasi-interminabilă de publicații, teosofia a oferit artiștilor o bogăție de idei și imagini artistice exploatabile. De cea mai mare importanță a fost interpretarea spiritualului ca fiind lipsit de formă într-un sens fizic, dar nu absolut. Teosofia a imaginat un nou domeniu de culori și forme, mai întîi în descrieri verbale și apoi prin mijlocirea unor ilustrații colorate »[3]. Afirmații ca aceasta, numeroase în textele la care mă refer, avînd, ca cea de mai sus, un caracter general, ajungînd, alteori, la discuții extrem de aplicate în care ni se furnizează, prin teosofie, chei specifice de înțelegere pentru demersul de ansamblu sau opere particulare ale unor artiști, sînt ocazional marcate de o ușoară jenă cu privire la calitatea intelectuală a literaturii pe care o invocă drept fundament teoretic și, într-un anume sens, practic al artei moderne abstracte, dar ea e repede înfrîntă în numele obiectivității științifice și nu împiedică configurarea insistentă a imaginii unei solidarități indestructibile între arta abstractă și teosofie.

O asemenea modalitate de abordare a artei moderne s-a generalizat în suficientă măsură pentru a nu fi o excentricitate în cadrul exegezei contemporane a artei moderne timpurii. Ar fi poate excesiv să vedem în avalanșa de texte de acest fel simptomul unei modificări radicale a concepției cu privire la nașterea și sensul artei moderne abstracte; dar că imaginea cu privire la ea suferă unele deplasări semnificative mi se pare incontestabil. Dincolo de calitatea contribuțiilor individuale la înțelegerea unui artist sau unei mișcări artistice, la precizarea surselor ideatice și formale, a contextului mental în care operele s-au născut, unul din efectele cumulative ale unei abordări de acest tip este să destabilizeze, dacă nu să conteste radical, o concepție profund înrădăcinată în comen-

p. 40
VICTOR BRAUNER — Echilibru (*« Punct », nr.6 — 7, 1925*)
MILIȚA PETRAȘCU — linoleum (*« Punct ». nr. 15, 1925*)

p. 41
HANS MATTIS-TEUTSCH — linoleum (*« Punct », nr. 15, 1925*)

Linoleum de **Mattis Teutsch**

tariile mai timpurii, și încă, în unele contemporane, cu privire la arta modernă abstractă: ea fusese văzută ca un moment major pe calea dobîndirii de către artă a autonomiei, autosuficienței; ceea ce se spune, implicit, prin contribuții ca cele la care mă refer, este că o astfel de autonomie e imposibilă. Arta nu poate subzista de una singură, ea nu poate avea suport în sine însăși, nu se poate hrăni din sine. Nu mai avem de ce să fim tentați să polemizăm cu ideea ca atare. Spiritul polemic e trezit mai degrabă de modul în care această non-autonomie, non-autosuficiență, dependență de un altceva e concepută. Fără îndoială această autonomie nu este, la « părinții » abstracției, deplină și n-a fost niciodată concepută de ei ca fiind astfel. În procesul de « epurare », de emancipare pe care îl parcurge arta, ea se oprește, la acești artiști, dincoace de punctul extrem. O artă ca cea a lui Kandinsky, de pildă, exemplifică perfect acea categorie a artei abstracte pe care Hans Sedlmayr o numește « cu semnificație », și asta cu toate consecințele care decurg de aici: « Se pot concepe opere de artă valide de acest tip numai atunci cînd se crede încă în corespondența obiectivă între forme vizibile și semnificații care le sînt adecvate, între lumea sensibilă și cea spirituală sau psihică, între o figurație sensibilă și semnificații care sînt în afinitate cu ea prin elecțiune. Dar cîtă vreme există această credință, această certitudine, arta tinde, pe un plan nou, către aceleași scopuri ca și cele ale artei vechi. În sensul acesta, pictura abstractă care înțelege să aibă o semnificație este, din punct de vedere istoric, ultimul capitol al artei tradiționale. »[4]

Sedlmayr sudează astfel, în ordinea intențiilor, a scopurilor, arta abstractă de o îndelungată tradiție a artei occidentale. Continuitatea pare însă să nu fie doar una a intențiilor, ci și, cum crede Clement Greenberg, una formală: « Nu pot insista îndeajuns asupra faptului că modernismul nu a constituit în nici un fel o ruptură cu trecutul (...) Arta modernă se dezvoltă din trecut fără ruptură sau gol și oriunde ar sfîrși nu va înceta niciodată să fie inteligibilă în termeni de continuitate a artei. »[5] De remarcat, în treacăt, că pentru Sedlmayr continuitatea e dată de intenția comunicării; ea se oprește, deci, în momentul în care avem de a face cu o artă care renunță la o astfel de pretenție. Pentru că evoluția e văzută de Greenberg, în termeni pur formali și nu semantici, ca un proces de autoanaliză a artei, a propriilor sale mijloace, din interior, continuitatea persistă « oriunde ar sfîrși arta ».

Și totuși, sîntem poate îndreptățiți să afirmăm că oricît de treptat, pe nesimțite ar fi fost ea pregătită, emergența artei abstracte a însemnat o revizuire de importanță majoră a concepției cu privire la statutul existențial și modul de funcționare al imaginii, o mutație profundă, chiar dacă niciodată cu deplină claritate conștientizată, în modul în care imaginea fusese concepută în tradiția europeană. Cu toate medierile între figurativ și non-figurativ oferite de simbolism, de încărcătura emoțională a tușei lui Van Gogh, de vitalismul liniar al artei 1900, de problematica artei decorative în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, făcînd loc treptat unei concepții care admite frumusețea « muzicală », « melodică » a unui ornament și ecourile acestei problematici în artele zise majore, cu toată persistența unei tensiuni către inteligibil în teoria și practica imaginii și sudura în ordinea țelurilor pe care o presupune Sedlmayr, saltul de la figurativ la non-figurativ, de la obiectual la non-obiectual a fost și rămîne un salt, o ruptură și artiștii depun mărturie pentru asta.

« Sîntem oare în eroare? » se întreabă Mondrian în anii parizieni, care sînt cei ai trecerii la abstracție.[6] « O prăpastie înfiorătoare, o profuziune de întrebări de tot felul în care responsabilitatea mea era în joc, mi se prezentau. Și cea mai importantă: ce trebuie să înlocuiască obiectul absent? Primejdia unei arte ornamentale îmi apărea clar, existența moartă, iluzorie a formelor stilizate nu putea decît să-mi repugne », citim în amintirile lui Kandinsky[7]. Pentru autorii care și-au adus contribuția la catalogul expoziției *The Spiritual in Art*, ca și pentru alți cercetători recenți ai artei abstracte timpurii, teosofia ar constitui aici veriga lipsă prin care continuitatea e restabilită, și aceasta atît pe plan conceptual, cît și pe plan formal. Grosier vorbind, în înțelegerea lor, la întrebarea lui Kandinsky « cu ce se înlocuiește obiectul absent », răspunsul este: cu materialul furnizat de teosofie; la frămîntările lui Mondrian în fața riscului de a adopta o cale care s-ar putea dovedi cea a erorii, a rătăcirii, aceeași teosofie vine cu un răspuns, în același timp consolator și legitimant. « Care a fost impulsul care l-a decis pe Kandisnky să facă pasul decisiv spre abstracție? (...) Variate curente converg în teoriile artistice timpurii ale lui Kandinsky: idei din Worringer, Fiedler și alții sînt întrețesute cu propria sa gîndire, incontestabil originală. Totuși influențele

https://biblioteca-digitala.ro

oculte, absorbite în cursul primei decade a secolului, *au afectat concepţia lui fundamentală* (s.a.) mai profund decît oricare din aceste curse. Locul artei în dezvoltarea spirituală şi contribuţia artei la viitoarea sinteză; teoria vibraţiilor; corespondenţa între artă, sentiment şi legi economice; noţiunea culorilor şi formelor emancipate ca specifice pentru realitatea spirituală în spatele materiei şi chiar multe din elementele idiomului pictural al lui Kandisnky, toate aceste trăsături de bază au fost derivate din teosofie sau confruntarea ei cu speculaţiile goetheene în învăţătura lui Steiner. Kandinsky nu e primul artist care a făcut tentativa reprezentării *inefabilului* (s.a.). Faptul că această tentativă a avut ca rezultat nu figuri simbolice, ci forme şi culori emancipate, nonobiectuale, poate fi atribuit influenţei mişcării care l-a învăţat că atare este natura spiritualului.» [8]

E un inconfort, o jenă reală pentru cineva căruia presupoziţiile unei astfel de literaturi îi sînt străine şi suspecte să admită că teosofia, ocultul au putut constitui un reper atît de important (şi poate mai mult decît un reper) în elaborarea operei unor artişti pe care, încercînd să-i înţeleagă nu în afara acestor referinţe, dar menţinîndu-le într-o poziţie marginală, subordonată, de factori secundari, îi admiră şi preţuieşte.

Dar inconfort şi jenă nu sînt, cel puţin pentru istoricul de artă, raţiuni suficiente pentru a neglija prezenţa acestui gen de cultură şi a omite rolul formativ pe care ea poate să-l fi avut. E lipsit de onestitate umană şi probitate intelectuală să-ţi salvezi valorile purgîndu-le de ceea ce ţi se pare incomod. Problema este cum, în ce formă poate fi integrat tipul de informaţie vehiculat de textele mai recente fără a compromite fundamental sensul care era ataşat acestor valori şi în ce măsură astfel de texte izbutesc să facă acest lucru. Fără a pune la îndoială buna credinţă a cercetătorilor mi se pare că, lăsînd deocamdată de-o parte valoarea rezultatelor, motivaţia profundă a unor atari cercetări este, pentru mulţi dintre cei care le practică, inacceptabilitatea unei arte care scapă traducerii verbale, care e ireductibilă la cuvînt, la text. Nemulţumirea — adesea justificată — faţă de un demers critic care, conştient de imposibilitatea de a atinge direct prin cuvînt imaginea, se mulţumeşte cu a fi simplă parafrază, a produs, la «noii critici», ticul comportamental opus: ei se apropie de imagine cu mentalitatea descifratorului, iconografului şi găsesc textele. Acestea pot fi mai imprecise, mai difuze în corelaţiile lor cu imaginea decît cele ale unora dintre programele reconstituite de iconografie pentru arta tradiţională, dar joacă substanţial acelaşi rol. Faptul că teosofia e invocată în astfel de interpretări nu doar ca un context mental, ci ca *explicaţie*, cheie pentru înţelegerea artei abstracte, are ca efect — chiar dacă acest lucru se petrece involuntar — reducerea artei abstracte la o funcţie quasiilustrativă. Trebuie oare să suspectăm că, în timp ce întreaga artă modernă afişează un proces de de-literaturizare, de emancipare a artei de tot ce nu-i este, în sens specific, propriu, în cadrul căruia expulzarea elementului literar joacă un rol important, se produce, de fapt, un proces de cripto-literaturizare, de nemărturisită, nerecunoscută de artişti şi criticii mai timpurii repunere a picturii în dependenţă faţă de un nou Text?

HANS MATTIS-TEUSTSCH — Compoziţie

HANS MATTIS—TEUTSCH — Compoziţie

Că ceea ce artiştii şi criticii lor au susţinut în această privinţă n-a fost decît o durabilă auto-iluzionare la risipirea căreia asistăm chiar acum? E frapantă, în această ordine de idei, absenţa, în contribuţiile la care ne referim, oricărei analize formale demne de acest nume, palidul interes pentru conexarea problemelor teoretice cu practica artistică propriu-zisă, de îndată ce acest lucru nu slujeşte la detectarea unui «subiect». E desigur incontestabil că a existat în critica modernă un exces în direcţia unui comentariu formalist care neglija, adesea, total probleme ale conţinutului, surselor ideatice etc. Dar literatura mai nouă nu se mulţumeşte să corijeze, să compenseze această deficienţă; ea este, în mod evident, un fenomen de supracompensare. Problema pe care şi-o pun, constant, reprezentanţii acestui tip de abordare critică este ce semnifică o pictură care a pierdut obiectualitatea. E evident că la distanţă de peste jumătate de secol şi în pofida evoluţiei ulterioare a artei abstracte subzistă încă o profundă, invincibilă neacomodare cu ea. Întrebarea «ce semnifică o astfel de pictură?» şi căutarea răspunsului la ea n-ar avea nimic vinovat dacă nu s-ar căuta un răspuns inechivoc pe care pictura — şi de altminteri arta în genere — nu l-a putut da niciodată. E în aceste exegeze o tipică insistenţă asupra surselor, antecedentelor figurative ale cutărei picturi abstracte, ducînd uneori la rezultate interesante [9]. E, totuşi, important să nu se uite că picturi ale căror subiecte originare pot fi astfel recuperate aparţin îndeobşte perioadei de trecere la abstracţie şi că artiştii în cauză au, progresiv, tendinţa de a gîndi semnificaţiile operelor lor în termenii oferiţi de mijloacele plastice pure [10]. Pentru artişti e vorba de conţinuturi, semnificaţii, care, deşi transcend evidenţa vizuală, sînt date în şi prin ea. Pentru comentatori — de unele anterioare picturii şi eterogene ei, care suferă progresive metamorfozări şi voalări. Interesul lui Kandinsky pentru ascuns, secret, e invocat pentru a explica acest proces de voalare, ratîndu-se pe parcurs ceea ce e mai profund, mai subtil în meditaţiile lui teoretice şi picturale pe aceste teme, cu rezultatul că acest proces ajunge să fie asimilat unuia de deghizare. E aproape, ca şi cum ni s-ar spune, reconfortant: nu vă temeţi, sînt oameni ca şi noi, nici ei nu pot subzista fără conţinuturi şi mesaje simple care, cu un oarecare efort, pot fi descoperite în spatele aparentului (şi suspectului de artificialitate) ermetism al formelor. Dificultatea de înţelegere e în mare măsură aparentă (şi în acest fel redusă, involuntar, la un truc, o capcană); dacă găseşti cheia, toate se aşează la locul lor. Insuficienţele unei astfel de concepţii nu sînt cu nimic salvate de faptul că anumite texte ale lui Kandinsky, să spunem, par manipulate cu o oarecare abilitate, să-i ofere argumente. Emergenţa abstracţiei este astfel,

cel puţin în parte, deposedată de caracterul ei de « necesitate interioară »: conţinut şi formă intră într-o relaţie dualistă de tip manifest/latent în care, la nivelul cel mai simplu, manifest = artă, latent = conţinut (spiritual).
Este, apoi, detectabilă în acest recurs la teosofie, mai ales cînd se presupune împrumutul nemijlocit al unui repertoriu de forme de către artişti, o funciară neîncredere în dotaţia imaginativă, creatoare a artistului. Ideile moderne de imaginaţie şi creaţie au dobîndit desigur adesea, de la romantism încoace, o anvergură excesivă; e uneori în comentariul critic o insistenţă asupra caracterului misterios, inscrutabil al procesului de creaţie care poartă cu sine riscul unei facile abdicări de la obligaţia înţelegerii şi interpretării şi care exaltă, divinizează însuşiri care sînt şi rămîn măcar în parte limitate, dirijate de constrîngeri inerente condiţiei de a fi uman. Dar tentaţia contrară e la fel de primejdioasă şi poate, pînă la urmă, în pofida risipei de erudiţie pe care o afişează, la fel de puţin consistentă din punct de vedere ştiinţific. E o abdicare de alt gen; supărătoare nu e atît, sau numai, nivelarea pe care o produce, ci mai ales deproblematizarea în acest fel a artei: problemele fundamentale, cognitive, existenţiale sînt relegate altei sfere, ale cărei lecţii, învăţături, concluzii arta le adoptă şi transpune în formă vizibilă, dacă nu cumva şi această traducere s-a realizat, deja, în afara ei. Cunoaşterea, punerea sub semnul întrebării a experienţei, formularea a ei nu sînt momente intrinsece pentru artă, ci haine de împrumut. *În acest sens*, deposedarea artei de autonomia pe care o operează « noua critică » mi se pare profund nocivă. E desigur imposibil şi incorect de neglijat acest climat intelectual care a afectat, fără îndoială, în mai mare sau mai mică măsură, pe mulţi dintre oamenii timpului [11]. E de găsit, dacă e posibil, justa măsură între o conştiinciozitate istoriografică dusă pînă la pedanterie, tentată să resuscite, citească, citeze, discute, evalueze o imensă cantitate de texte adesea îndoielnice şi desuete în numele dorinţei de a explica prin ele naşterea şi sensul abstracţiei şi totala lor neglijare în numele convingerii că ele sînt suspecte ca literatură filosofică şi inconsistente ca literatură ştiinţifică. Pentru că, în pofida rezervelor adesea greu de depăşit faţă de acest gen de abordare, ea conţine, cred, elemente care merită, trebuie integrate într-o discuţie serioasă, informată cu privire la arta modernă. Să riscăm această afirmaţie că promotorii ei raportează teosofia la naşterea artei moderne într-un mod care nu e fără oarecare asemănare cu cel în care specialiştii artei renascentiste pun neoplatonismul în relaţie cu arta lui Botticelli sau Michelangelo.
Comparate cu marile texte teologice şi filosofice, cele ale neoplatonicienilor nu sînt nici ele, adesea, mult superioare celor teosofice. Un exotism care e efectul distanţei temporale care produce, prin ea însăşi, un anumit farmec, ne poate marca acest lucru. Le apropie, de asemenea, caracterul lor în înalt grad eclectic, aptitudinea şi intenţia declarată de a sintetiza, a aduce la coexistenţă pacifică idei, complexe de idei care provin din surse disparate şi uneori incompatibile; sincretismul lor religios, ca şi faptul că, deşi preocuparea pentru problematica artei nu le este în mod inerent necesară, ele permit, uneori cheamă, solicită prelungiri în această direcţie. Dacă e adevărat, aşa cum cred un Panofsky, un Gombrich şi alţii că neoplatonismul renascentist a jucat un rol important în conturarea concepţiilor despre artă şi a furnizat de multe ori sugestii pentru programele decorative ale unor mari artişti, putem accepta, măcar cu titlu de ipoteză, că literatura teosofică a răspuns, la începutul secolului nostru, unor nevoi destul de general împărtăşite pentru ca succesul şi răspîndirea ei să fie largi şi că a ajuns să joace pentru mai mulţi dintre artiştii începutului de secol un rol în multe privinţe comparabil cu cel jucat de neoplatonism pentru arta şi teoria artistică a renaşterii şi manierism. Totuşi, istoricii de artă care discută raporturile dintre artă şi neoplatonism se feresc, îndeobşte, să atribuie acestuia rolul de a modela nemijlocit stilul unui artist, cu atît mai puţin pe acela de a cataliza, moşi, provoca emergenţa unui tip radical nou de artă; iar studii mai recente tind, nu o dată, să atenueze, dacă nu chiar să conteste relevanţa neoplatonismului în descifrarea unor opere de artă care fuseseră exemplele predilecte pentru atari demonstraţii la generaţia mai timpurie a iconologilor. Simpatia cu ideile neoplatoniciene a putut, cel mult, provoca inflexiuni aparte, într-un idiom a cărui elaborare primă nu se datorează neoplatonismului. Neoplatonismul pare să fi jucat, pe de altă parte, un rol incomparabil mai important în cristalizarea ideilor cu privire la artă, creaţie artistică, inspiraţie etc. decît cel pe care am putea fi autorizaţi să-l acordăm teosofiei. Comparaţia poate deci funcţiona numai dacă se consimte să se reducă la proporţii mai modeste rolul atribuit, pentru arta modernă, teosofiei. Să cităm un specimen din textele invocate în sprijinul afirmaţiei că literatura spiritualiştilor a oferit artiştilor abstracţiei suportul, fundamentul, siguranţa necesară pentru a săvîrşi riscantul pas spre abstracţie: « Pe pămînt pictori, sculptori, muzicieni visează vise de o minunată frumuseţe, creînd viziunile lor prin forţa gîndului; dar ei eşuează în creaţia mentală atunci cînd încearcă să o întrupeze în grosolanele materiale ale pămîntului. Marmura e prea rezistentă pentru forma perfectă, pigmenţii prea tulburi pentru culoarea perfectă. În cer tot ce ei gîndesc e de îndată reprodus în formă, căci rara şi subtila materie a lumii celeste e textura gîndului, mijlocul prin care mintea operează în general atunci cînd e liberă de pasiune. Orice om deci, într-un sens foarte real, îşi face propriul cer şi frumuseţea cu care se înconjoară e indefinit intensificată în funcţie de bogăţia şi energia minţii sale » [12]. Un text ca acesta poartă, mi se pare, pecetea slăbiciunilor caracteristice acestei specii de literatură. Ea diluează, vulgarizează o îndelungată tradiţie şi ecourile platoniciene şi neoplatoniciene, cele ale misticii creştine medievale etc. sînt încă în ea recognoscibile. E puţin utilă, cred, demontarea unui asemenea text în căutarea surselor precise. Avem de a face, cu rare excepţii, cu o literatură de popularizare, a cărei răspîndire e totuşi indiciul faptului

https://biblioteca-digitala.ro

că ceea ce se popularizează răspunde unei nevoi reale. E posibil și probabil că pornind de la asemenea texte (și, totuși, de la unele superioare lor, ca cele ale lui Steiner), unii dintre artiștii sau scriitorii începutului de secol să fi ajuns ei înșiși la surse sau, în orice caz, la o literatură mai consistentă. Mondrian poate să-l fi citit pe Plotin, cum ne sugerează Jaffé, Malevici pe Schopenhauer, Kandinsky literatura patristică. De ce și cum un text ca cel mai sus citat, sau altele, oricare ar fi calitatea lor, putea provoca (sau măcar ajuta, cataliza) emergența unei arte abstracte, atunci cînd în alte epoci texte ca cele ale lui Plotin, Pseudo-Dionisie Areopagitul, Ficino n-au făcut-o, e o întrebare la care răspunde istoria artei și nu cea a spiritului, sau poate cele două în conjuncție. Aceasta echivalează cu a spune că oricît de « crucial » ar fi fost rolul literaturii teosofice, ea nu e și nu poate fi primul și singurul motor al unei evoluții făcute posibile, întîi de toate, de istoria stilurilor, a formelor. Dar este cu siguranță adevărat că a fost necesară, poate chiar indispensabilă, o conjuncție între aceasta și o foarte pronunțată orientare spre spiritual (vestită insistent în scrierile părinților abstracției) pentru ca saltul să devină posibil. *Mutatis mutandis* ne aflăm în fața unei situații pentru care mi se par în mare măsură valabile considerațiile lui Millard Meiss privind apariția unei noi arte în secolul al XIV-lea în Italia: « Inovațiile stilistice fundamentale ale artiștilor italieni ai secolului al XIII-lea tîrziu și celui de al XIV-lea au fost însoțite, cum este adesea cazul în istorie, de nu mai puțin fundamentale inovații iconografice. Deși în mod normal aceste două tipuri de transformare sînt strîns corelate, e adesea imposibil să se distingă între ele, mai ales atunci cînd o fază o precede pe cealaltă în timp. În unele ocazii creația de noi forme pare să fi fost condiția pentru apariția noii iconografii. Dacă un subiect reprezentat în arta creștină depinde de obicei de un concept sau de o imagine descrisă într-un text, impulsul de a ilustra textul — iar uneori chiar posibilitatea de a o face — poate fi dat de apariția de noi forme. E dificil de izolat și cîntărit motivele implicate, dar larga evoluție a formelor condiționează adesea, sau chiar stimulează, reprezentarea unei noi imagini religioase. În această măsură iconografia poate fi un produs, am putea chiar spune — un produs secundar — al istoriei formelor; subiectele pot avea o « preistorie » în morfologie »[13].

Încercările de a verifica derivația unor forme în operele artiștilor abstracți din imagistica spiritualistă au avut deocamdată, după opinia mea, rezultate care, fără a fi nule, sînt extrem de sărăcăcioase. Îmi pare evident că oricît de puternic poate să fi fost impactul acestor concepții asupra artiștilor, foarte puțini dintre ei, și în ocazii rarisime, recurg la repertoriul imagistic oferit de literatura spiritualistă ca la un vocabular gata făcut și utilizabil ca atare. Unii dintre exegeți afirmă importanța « diagramelor teosofice » ca sistem împărtășit de referință pentru artiști; dar ei par, cel mai adesea, să se comporte ca și cum nu ar avea nevoie de acest sistem de referință împărtășit. Cu riscul de a suscita dificultăți în comunicare, ei preferă să-și forjeze propriul vocabular, în înalt grad personal și care nu devine inteligibil printr-un proces de « descifrare », de conexiune univocă a unei forme cu un sens. În cazul lui Mondrian avem dovezi directe ale insatisfacției lui față de modul în care teosofia înțelege arta și a nedorinței lui de a merge, din punct de vedere formal, pe linia care i-ar fi putut fi sugerată de imagistica ei. El se declară explicit, în intervenții în revista « De Stijl », împotriva « imitației culorilor astrale » sau a unei abuzive utilizări a simbolurilor[14]. Această literatură oferea hărți cromatice în care fiecărei culori îi corespundeau anume semnificații în ordine spirituală. Dar una din rarele ocazii în care Mondrian utilizează într-un mod mai direct un simbolism cromatic și formal de derivație teosofică este tripticul *Evoluție* din 1910—11, mai degrabă incongruu în contextul creației sale, o pictură aparținînd formal și conceptual climatului simbolist, o cale reprezentațională pe care o părăsește. Kandinsky, care dorește o comunicare directă, fără reziduuri, cu spectatorul, înfruntă riscul ca această comunicare să eșueze, căci nu o gîndește în termenii unui vocabular preconstituit, unui « sistem de referință împărtășit » pe care artistul l-ar manipula, ci ca pe un act care, vizînd universalul, rămîne profund înrădăcinat în individual; o universalitate a cărei autenticitate e decisă, în primă instanță, de « sentimentul interior », « necesitatea interioară ». Dintre cei trei « părinți », Malevici e poate cel mai schematic, mai dogmatic, mai arbitrar și, în pofida faptului că e « abstract » de o manieră mai radicală decît oricare dintre contemporanii săi, într-un anumit sens mai pîndit de primejdia ilustrativismului. Textele lui, citite ca justificări, cel mai adesea indirecte, ale limbajului suprematist, fac nu o dată presimțită precaritatea așezării « în inima emoției », fecunditatea mereu pîndită de sterilitate a « nimicului ». Dar nici dezvoltarea vocabularului său de la pătratul negru pe fond alb, trecînd prin cerc și elementul cruciform, de la suprematismul static la cel dinamic și apoi la cel spațial, către momentul acestei evoluții în care « o parte a elementului începe să se dizolve într-o senzație de totală non-existență », pentru ca în a cincea și ultima fază să apară « un element suprematist alb care dă senzația absolutei non-obiectualități »[15] nu mi se pare, oricare ar fi sursa primă a motivelor, în direct dialog cu imagistica spiritualistă. Nu este — are dreptate Sedlmayr — ceva nou în intenția unei arte de a reprezenta invizibilul, transcendentul, inteligibilul, spiritualul, psihicul, cu alte cuvinte realități incorporale, inaccesibile unei viziuni de tip curent. Nouă — radical nouă — este convingerea că este posibilă adecvarea — prin asemănare, izomorfism — imaginii la obiectul său: acesta este lipsit de formă discernabilă, contur, configurație, este, pentru mentalitatea tradițională, ireprezentabil și deci de nereprezentat. Dar spre deosebire de pictorul tradițional, cel al modernității timpurii crede că se poate apropia de el prin mijloace care se împărtășesc, măcar în parte, de la aceleași calități. Alteritatea substanțială rămîne de nedepășit, dar se crede în posibilitatea ca cea formală să fie redusă și, în ultimă instanță, anulată. Este în înalt grad probabil că, pentru ca această posibilitate să ajungă să fie concepută pentru artă, un profund reviriment de ordin spiritual a fost necesar. Rămîne pentru mine o problemă deschisă dacă acest reviriment este reprezentat de teosofie.

NOTE

1 Expoziția a fost organizată de Los Angeles County Museum of Art, unul dintre cele mai prestigioase muzee americane; ea a călătorit de atunci în cîteva capitale europene. Pentru comoditate, în referințele bibliografice ulterioare la textul din catalogul expoziției, el va fi desemnat ca S.A. (ed. ABBEVILLE PRESS, NEW YORK, 1986)

2 Sixten Ringbom: *Art in the Epoch of the Great Spiritual*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 29, 1966

3 S. Ringbom: *Transcending the Visible: The Generation of the Abstract Pioneers*, S.A., pp. 136—7

4 Hans Sedlmayr: *Die Revolution der modernen Kunst*, ed. ital., *La Revoluzione dell'arte moderna*, Garzanti 1960, p. 39

5 Clement Greenberg: *Modernist Painting* (1963); republicat în volumul *Aesthetics Contemporary*, Richard Kostelanetz ed., New York 1978, p. 204

6 Robert P. Welsh, J.M. Joosten: *Two Mondrian sketchbooks* 1912—1914, Amsterdam 1969, p. 61

7 W. Kandinsky: *Regards sur le passé et les autres textes* 1912—1922, ed. Hermann, 1974, p. 110

8 Sixten Ringbom: *Art in the Epoch of the Great Spiritual*, loc. cit., pp. 393, 408

9 Iată cîteva titluri: Hideho Nishida: *La genèse du Cavalier Bleu*, XX siècle, numéro spécial Kandinsky, 1974, p. 20 și urm,; Rose-Carol Washton Long: *Kandinsky and Abstraction: The Role of the hidden Image*, *Artforum*, june 1972; ibid.: *Kandinsky's Vision of Utopia as a Garden of Love*, Art Journal, nr. 43, I; ibid: *Expressionism, Abstraction and the search for Utopia in Germany*, S.A. pp. 203—6; Sixten Ringbom, op. cit., S.A. pp. 104—143

10 v. de ex. scrisoarea lui Kandinsky către W. Grohmann în care vorbește despre cerc ca fiind forma lui preferată :« 1. forma cea mai modestă, dar afirmîndu-se absolut; 2. precisă, dar infinit variabilă; 3. stabilă și instabilă în același timp; 4. un sunet dulce și puternic în același timp; 5. o tensiune care poartă în sine numeroase tensiuni ». v. Will Grohmann: *La grande unité de l'oeuvre*, XX siècle, 1974, p. 15; sau un comentariu la o operă proprie ca cel din *Regards* . . ., p. 223 și urm.; explicații date de Mondrian cu privire la propriile opere, ca cea citată de Ragghianti în *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Milano 1963, p. 315; unele pasaje mai aplicate în textele lui Malevici: *Il mondi della non-oggetività*, ed. De Donato, 1969

11 Dar au existat și atitudini declarat ostile, uneori franc ironice la adresa a ceea ce era resimțit adesea ca un balast obscurantist. V. astfel de atitudini la Macke sau Klee în notele lui S.Ringbom, *Art in the Epoch* . . ., pp. 410, 412

12 Annie Besant: *The Ancient Wisdom; An Outline of Theosophical Teachings*, London, 1899, p. 146

13 Millard Meiss: *Highlands in the Lowlands: Jan van Eyck, the Master of Flemalle and Franco-Italian Tradition*, Gazette des Beaux-Arts, mai-juin 1961, pp. 273—4

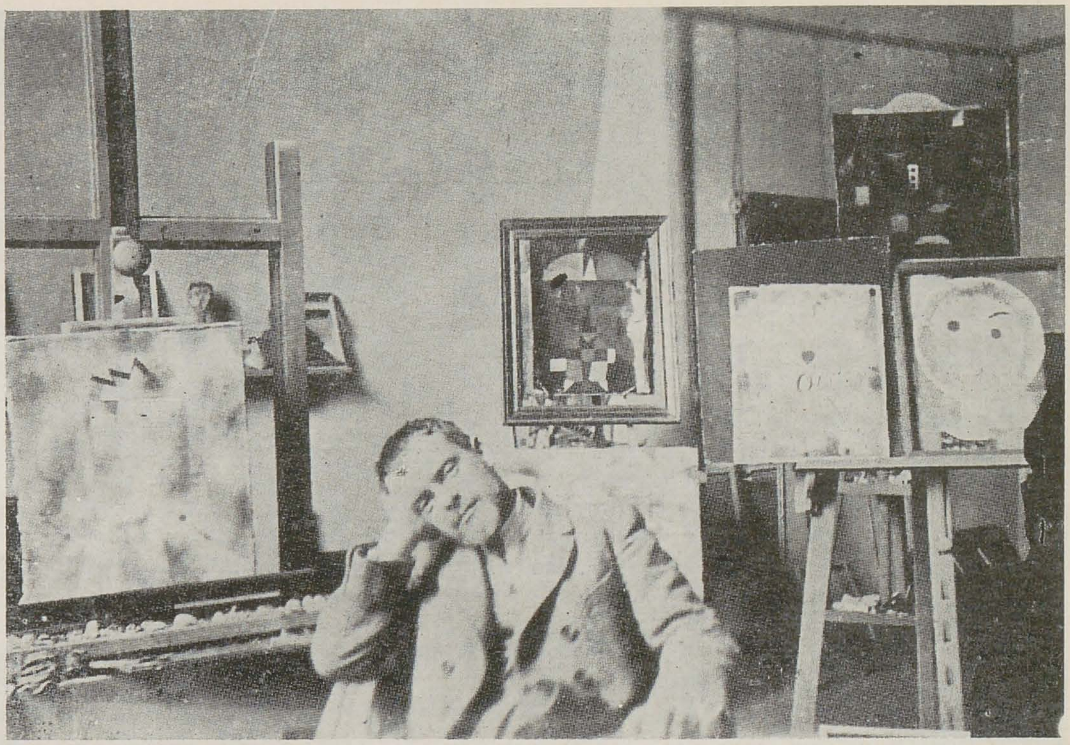
14 În numerele ianuarie și februarie 1918 ale revistei. V.R.P.Welsh, J.M.Joosten, op. cit., p. 87

15 *Suprematism: un unpublished manuscript by Malevich*, with notes on the manuscript by Simon Pugh, Studio International, april 1974, p. 101.

https://biblioteca-digitala.ro

paul klee și mișcarea artistică a începutului de veac XX

amelia pavel

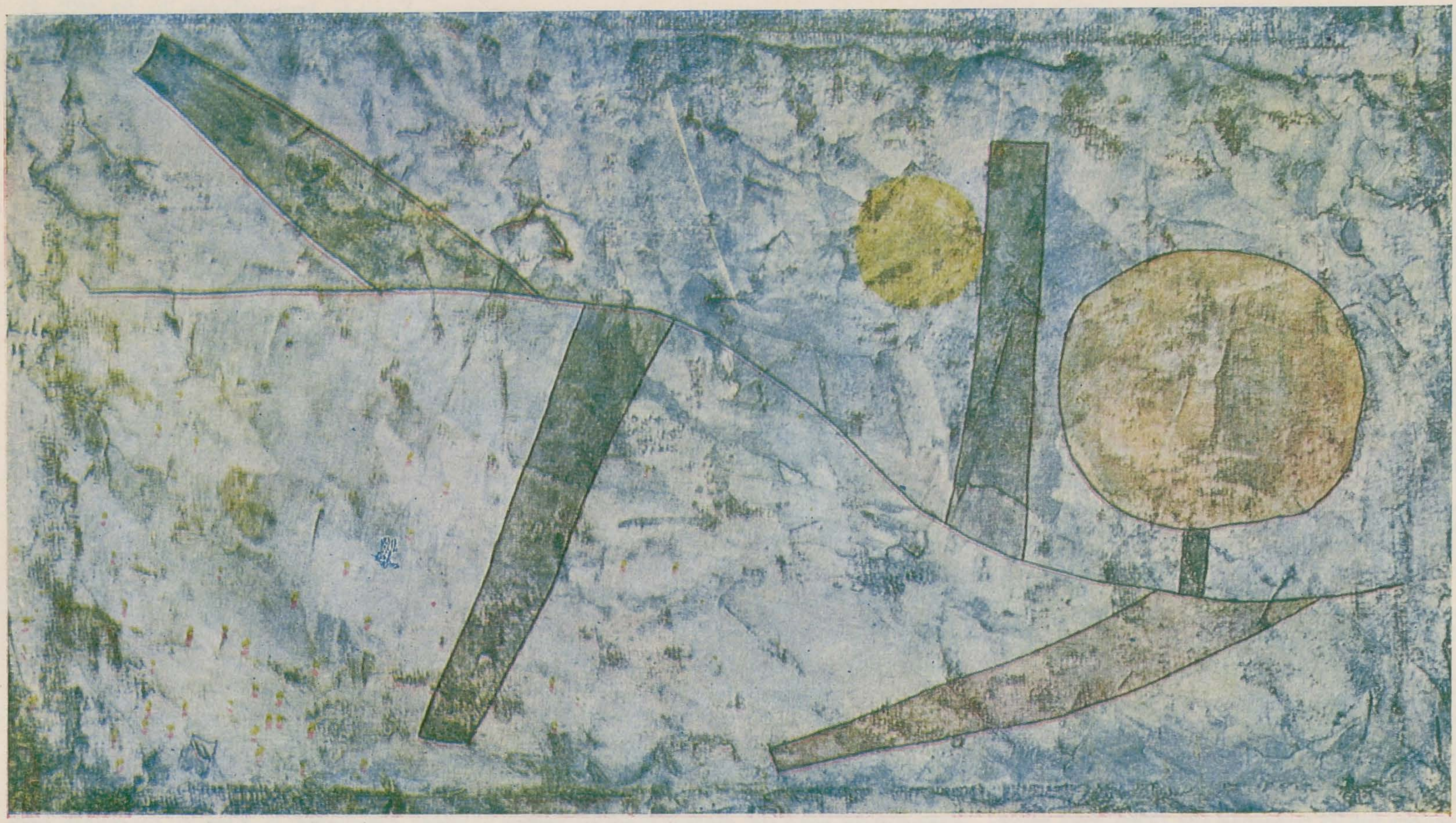


PAUL KLEE în atelierul de la Bauhaus, 1925

Despre legătura aceasta, cu sublinierea unei anume distanțe, se poate vorbi, nu numai în cazul lui Klee, a cărui omagiere semicentenară oprește atenția în mod special asupra lui, ci și despre alți cîțiva mari reprezentanți ai vremii, neintegrați în grupări și care nu au participat la programe, chiar dacă au fost prezenți în expozițiile lor. Max Beckmann a fost cel mai consecvent dintre ei, pe lîngă el Kirchner și Nolde care, după scurta prezență la « die Brücke », s-au retras; Barlach, care a stat izolat la Güstrov. În arta elvețiană, căreia Klee i-a aparținut în prima și ultima etapă a vieții, distanțarea de tumultul grupurilor era în general accentuată. Legăturile care au existat s-au susținut din prietenii personale, în cazul lui Klee mai pronunțat decît în oricare altele. Jurnalul început de timpuriu — în anul 1898 — și scrisorile lui arată predispoziția la solilocviu ca și la dialogul intim, fără acele apetențe polemice și programatice indispensabile acțiunilor de grup. În același timp, se desprinde din mărturisirile lui Klee aptitudinea la tandrețe și de aici la obiceiul de a personaliza ideile, încarnîndu-le în desfășurarea unei legături prietenești. Călătoria la Tunis, în 1913, care a jucat un rol atît de important în evoluția experienței sale cromatice și constructive, călătorie făcută împreună cu August Macke și Louis Moilliet, demonstrează perfect, după cum reiese din notațiile micului jurnal al acestei călătorii, cît de departe era Klee de orice fel de angajare programatică, deși proximitatea cu August Macke, adept de frunte al grupării « Der Blaue Reiter » și chiar o anume înrudire cu el sub aspectul sensibilității artistice și receptivității la orfismul lui Delaunay puteau fi prilej de tentație. Nimic nu trece însă în raporturile cordiale dintre Klee și companionii lui de călătorii dincolo de manifestările prietenești de ordin personal. Klee înaintează de unul singur pe drumul unui soi de luptă acerbă cu natura, pe care o venerează cu religiozitate. Astfel, în fața unui apus de soare la Tunis (de o frumusețe indescriptibilă), Klee, îndemnat de Moilliet să-l picteze, se simte umilit de « eșecul lui în fața acestei naturi », adăugînd că « totuși am aflat mai multe decît știam pînă acum. Cunosc distanța dintre incapacitatea mea și acest fragment de natură ». Și adaugă: « Seara aceasta a intrat adînc și pe veci în mine însumi » . . . « devenind un alt eu al meu ». Exercițiul în sensul antrenamentului la o comuniune cu natura, Klee îl practica de mult. În 1900, o notiță din « Jurnal » înregistrează: « Compararea stărilor mele sufletești cu variatele stări de dispoziție ale naturii revine mereu ca motiv. Concepția mea poetic-personală asupra peisajului stă la baza motivelor mele ». Sursele acestei atitudini sînt evident romantice, îndeaproape legate de gîndirea artistică a lui Philipp Otto Runge a cărui influență va reapărea în opera lui Klee peste mulți ani, în imagini impregnate de simbolistica creșterii plantei, expresie a energiei interioare propulsive a naturii: astfel în picturile « Plante murind » (1922), « Timp și plante » (1927), « Plante în zăpadă » (1929). Paralelă cu ele este seria « Grădinilor » (1926—1929), în care ideea comuniunii cu natura se asociază subtil cu memoria « Grădinițelor paradiziace » din pictura și miniaturile gotice elvețiene și renane, dezvăluind la Klee și conștiința unei experiențe geografice care l-a marcat profund, pînă la punctul unde natura și tradiția de cultură armonios contopite pot acționa împreună asupra unei viziuni artistice. « Goticul rîzînd » (1915) este un personaj în același timp om, copac și arhitectură — semn de recunoaștere, ca un gest francmasonic, al apartenenței la o lume de valori bine definite. La acest capitol Klee se interferează cu orfismul celor doi Delaunay; eseul lui Robert Delaunay « Despre lumină » a fost tradus de Klee și publicat în revista lui Herwarth Walden « Der Sturm ».

Delimitarea lui Paul Klee de ramura radicală a ceea ce istoriografia de artă a numit la un moment dat, cu o legitimare științifică îndoielnică, avangarda mișcării artistice europene, este evidentă în primul rînd datorită prezenței autoritare a conceptului de natură în gîndirea lui Klee. Nu intră în teritoriul acestei delimitări expresionismul propriu-zis, indiferent de variantă; pentru expresionism, « natura » a avut — și are azi în neo-expresionism — aceeași funcție decisiv-spirituală, atingînd uneori niveluri mitice, pe care a cultivat-o și Klee. În acest sens se poate vorbi, cu rezervele de rigoare, și despre expresionismul lui Klee, mai apropiată fiind de viziunea sa varianta lirică a momentului « Der Blaue Reiter », cu expansiunile lui invers concentrate spre interior, ca o deturnare și potolire a tumultului de energie. Devoțiunea lui Klee față de natură depășește limitele ideii și devine un mod de a fi. De

https://biblioteca-digitala.ro



Naşterea unui peisaj, 1935

aici perseverenţa lui şi în momentele de vîrf ale perioadei de viziune constructivă, care se situează în anii '20, după numirea ca profesor la Bauhaus-ul din Weimar, apoi din Dessau. Simptomatic apare în acest context faptul că tocmai în atmosfera dominant antinaturistă a Bauhaus-ului primei faze (ulterior se vor ivi şi unele predilecţii de sursă antropozofic naturistă, la Itten în primul rînd), Klee publică în 1923 o conferinţă intitulată « Căi ale studiului naturii », unde susţine ferm locul naturii ca un « sine qua non » al demersului artistic. Trebuie însă precizat că naturismul lui Klee nu are trăsături amplu lirice ca cele întîlnite la Kirchner, Nolde, Franz Marc şi August Macke; posedă în schimb o stringenţă, aproape o severitate interioară care-l face să convieţuiască foarte bine cu elementele programatic constructive ale picturii sale, pronunţat diferită de cubism şi de constructivismul perioadei Art-Déco. Acest interes pentru construcţia imaginii apare în preocupările lui Klee de timpuriu, cu mult înainte de a intra propriu-zis în pictura sa şi este de la început legat de revelaţia arhitecturii. « Jurnalul » înregistrează fidel asemenea momente. Călătoria în Italia, la Florenţa şi Roma, declanşează atitudini în care domină grija de a-şi combate secrete complezenţe baroce prin efortul întoarcerii spre simplitate. Problema proporţiilor şi a raporturilor numerice trece pe primul plan şi va acţiona cu bătaie lungă. « Atunci cînd am învăţat, în Italia, să înţeleg operele de artă ale arhitecturii, scria Klee în 1903, am avut ocazia să înregistrez un important cîştig de cunoaştere. Deşi operele văzute sînt edificii funcţionale, arta aceasta şi-a păstrat mult mai echilibrat puritatea decît au făcut-o operele altor genuri. Organismul lor spaţial mi-a servit ca o lecţie pentru propria mea salvare... Odată înţelese valenţele numerice ale conceptului de organism, poate şi studiul naturii să înainteze mai uşor şi mai exact »... Sînt de subliniat aici atît împrejurarea că în această călătorie Klee a fost însoţit de sculptorul elveţian Hermann Haller, artist de solidă formaţie şi viziune clasicizantă, cît şi faptul, paradoxal, că tocmai în acei ani creaţia lui Klee se concentra pe desenele de esenţă satiric-grotescă, fin scrijelate, cu încărcătură simbolistă încifrată şi ecouri din Segantini şi James Ensor. Ecoul experienţei trăite în Italia va rodi din plin în anii imediat postbelici, pînă spre începutul anilor '30: în fapt, întreaga perioadă de creaţie a maturităţii lui Klee. În această perioadă constructivă s-au născut cele mai preţioase compoziţii ale lui Klee, acele mici bijuterii alcătuite cu stricteţe dar şi cu graţie, de o perfectă coerenţă, radiind totuşi misterul şi care nu seamănă cu nimic din ceea ce a creat arta vremii în materie de pictură. Totuşi, în interiorul spaţiului pictural al fiecăreia dintre lucrări, poate fi surprinsă cîte o frîntură de dialog cu una sau alta dintre mişcările artistice ale epocii. Cele mai frecvente rămîn întîlnirile cu ramura orfistă a expresionismului şi cu momentele lui meditative. O asociere de scurtă durată cu Kandinsky, Feininger şi Jawlensky — în 1924 — sub denumirea de « Grupul celor patru albaştri » confirmă intersectarea cu unele căutări de ordin spiritual cu nuanţă ezoterică, legate de tradiţii variate: la Jawlensky de tradiţii ale misticii ortodoxe, la Feininger de elemente iudaice hasidice. Un interes de acest fel apare la Klee şi în perioda 1931—1933 cînd, profesor fiind la Academia de artă din Düsseldorf, era vecin de atelier şi prieten cu Iankel Adler, pictor venit din Polonia, personaj original, plin de talent şi de amintiri din repertoriul imagistic şi verbal al ocultismului popular iudaic.

În notele amintind de anii comuni, Adler observă că « pe Klee îl interesa în primul rînd căutarea unui limbaj originar, a unui element de comunicare umană absolut valabilă; a unui limbaj de semne pe care să-l mai înţeleagă oamenii şi în viitor ». Această observaţie atinge una din preocupările care-l leagă pe Klee de mulţi reprezentanţi ai modernităţii: recurgerea la sursa limbajelor originare străvechi în timp şi spaţiu. Picasso, Brâncuşi şi Matisse, Heckel, Kirchner, Beckmann şi Victor Brauner sînt numai cîteva

https://biblioteca-digitala.ro

exemple în această direcție. Accentul specific dat de Klee acestei căutări stă însă într-o adevărată obsesie a « esențialului », care trebuie extras din și prin acele limbaje originare. Obsesia « esențialului » apare la Klee încă din 1902 cînd notează în « Jurnal »: « Vreau să procedez în așa fel încît tot ce este esențial, chiar și esențialul pe care perspectiva optică îl maschează, să iasă în prim plan ». Vizual, preocupările de acest fel se vor intensifica mai ales în ultimii ani de creație, după călătoria în Egipt în 1929. Picturile de la sfîrșitul anilor '30, în formate considerabil mai mari decît cele anterioare, și cu un larg spațiu liber lăsat pînzei, urmăresc insistent să evoce trăiri interioare dar și impresii venite dinspre lumea reală, prin semne în sine primitiv-magice sau reduse, cu ajutorul unui maximum de simplificare grafică, la starea purității primitive: « Proiect » (1938), « Insula Dulcamona » (1938) « Port bogat » (1938).

Un capitol aparte îl constituie interferențele lui Klee cu futurismul; ideea mișcării a avut un rol însemnat în gîndirea lui, cu deosebire în anii imediat premergători activității pedagogice la Bauhaus și nu este străină nici de prietenia și colaborarea cu Wassily Kandinsky, deși sursele concepției lui Klee despre «punct ca element originar al viziunii plastice », a cărui mișcare generează linia — expresie a fluidului energetic — provine cert din organicismul Jugendstilului. Cu ideile futurismului însă, ale lui Boccioni în special, Klee se va întîlni în concepția asupra caracterului spiritual al spațiului și dinamicii plastice.

Din opera ultimilor doi ani de viață (1938—1940) au fost scoase la iveală recent o serie de desene înfățișînd îngeri. Grave, dincolo de subtile ironii și aluzii jucăușe, imaginile acestei serii subliniază și dimensiunile umorului cu totul personal al lui Klee, coincident doar cronologic cu umorul negru, trăznăile și burlescul dadaiștilor. Intervenția acestor trăsături în viziunea lui Klee, accentuată în desenele de tinerețe, fin risipită cum « grano salis » mai tîrziu, își dezvăluia veritabilul caracter atunci cînd, în 1922, Klee a început să lucreze marionete pentru fiul său. Era umorul jucăuș, puțin fantastic dar și cumsecade, al păpușarului de veche tradiție germană, înrudit oarecum cu umorul lui Max Ernst.

În 1906, Klee scrie despre munca lui de atelier: « orice fac va trebui să se transforme în Klee ». Așa s-a și întîmplat. Echilibrul interior care îi dicta dorința de a fi « o balanță între cele de aici și cele de dincolo, de a fi o balanță așezată la granița dintre ieri și azi », o făcea pe compatrioata sa Carola Giedion-Welcker să considere că Paul Klee nu a fost un reformator fanatic, ci un meditativ care merge concentrat pe drumul său. Iar bunul său prieten pictorul Oskar Schlemmer, și el o figură singulară în vîltoarea avangardelor, nota în propriul său jurnal — în septembrie 1916 — : « Klee desenează ca un Buddha: liniștit, cufundat în sine însuși, neturburat de pasiuni, revelîndu-și, într-o linie minimală, întreaga înțelepciune ».

SEMICENTENAR PAUL KLEE

klee—romanticul

dan grigorescu

Cuvintele alcătuiesc combinații al căror sens nu e dat de structura lor sonoră. Constatare care, fără îndoială, nu aparține secolului nostru; dar niciodată mai des decît în aceste ultime decenii, raporturile asocierilor de semnificații nu au fost investigate din perspective diverse, pentru a se ajunge la aceeași încheiere: imaginile sonore par a indica sensuri ce nu sînt imediat inteligibile. Dar, dacă separăm sunetul și îl analizăm critic, descoperim aproape inevitabil un cuvînt-rădăcină ascuns, în care sunetul și sensul sînt unite din nou. Etimologia e un domeniu esențial al gîndirii umane: dezvoltarea de la cuvîntul-rădăcină la sensurile subsidiare reprezintă un întreg proces al gîndirii pe care îl putem reconstitui în întregime, cu condiția să știm de unde a purces.

Același lucru se petrece în botanică (exemplul îi era foarte drag lui Klee), unde fiecare plantă are mirosul ei specific, culoarea, forma, dar aparține unei specii întregi, unui *tip* de plantă care face posibilă recunoașterea variațiilor individuale. Un proces morfologic și genetic pe care Werner Haftmann recomanda să-l avem în minte cînd discutăm ideile lui Klee privitoare la creația picturii [1]. A devenit un loc comun afirmația că majoritatea artiștilor din secolul nostru — și Klee îndeosebi — erau preocupați de transformarea obiectului imaginar în obiect real. Așa ajungem la latinescul *imago;* dacă izbutim să înțelegem acest *imago* în întreaga lui semnificație, vom descoperi și acel fel de imagine în care lucrurile imaginare devin reale. « Miezul picturii », cum i-ar fi zis Klee [2].

Se zice că Franz Marc ar fi spus odată: « Arta e probabil viziunea unui somnambul despre ceea ce e tipic » [3]. O viziune implicită în pictura lui Klee. Elementele tipice au fost extrase din peisaj și concentrate într-un cristal ale cărui fațete reflectă, cum aflăm de la Klee, « o imagine a peisajului real care a produs emoția picturală originală » [4]. E un ecou vizual care s-a reverberat în memoria artistului — un semn conținînd o imagine caracteristică, dar care a fost creată în mintea artistului pe măsură ce compunea imaginea pictată. Astfel încît « viziunea de somnambul a tipicului » își află expresie într-o imagine picturală compusă: cu alte cuvinte, *capătă formă.*

Romantism. Iată un cuvînt care nu pare a avea vreo legătură cu viziunea profund raționalistă a lui Klee. Și, cu toate acestea, oricine răsfoiește o monografie publicată în ultimele două-trei decenii nu poate să nu fie frapat de personalitățile evocate în comparațiile propuse de diverșii exegeți: Novalis și Schlegel, Runge și Caspar David Friedrich, tînărul Goethe și Carl Gustav Carus, cel datorită căruia generațiile de mai tîrziu au cunoscut ideile lui Goethe.

Să fie oare comparația cu Goethe atît de fantezistă cum ar putea să pară la prima vedere? Cel puțin din punctul de vdere al evoluției spirituale, asemănările sînt neașteptate. În 1901, la 22 de ani, Klee a mers în Italia împreună cu prietenul său Hermann Haller. Aici, privind la unele clădiri monumentale ale Renașterii, și-a dat seama, va mărturisi el mult mai tîrziu, că «relațiile vizibile, calculabile între părți și ale acestora cu întregul corespund relațiilor numerologice ascunse care guvernează forma altor organisme artistice și naturale ». Aceasta era originea ideii lui Klee potrivit căreia chiar și creațiile pur abstracte ale spiritului uman ascultă de aceleași legi formative ca și creațiile obiective ale naturii. Goethe a fost frapat de aceleași observații în fața acelorași clădiri ale Italiei. Senzația lui s-a tradus în cîteva referințe, rămase celebre, la arhitectură ca la « o a doua Natură, slujind unor scopuri burgheze »; și se hotărîse « să urmărească originea lucrurilor » [5], astfel încît să analizeze și să controleze principiul pe temeiul căruia forțele formative care guvernează creșterea în natură stau și la baza tuturor artelor. Ceva mai tîrziu, Goethe va scrie despre artiștii greci: « Am o bănuială, anume că ei au lucrat întotdeauna în concordanță cu legile naturii și că eu sînt pe cale să descopăr această concordanță ». Dar, dacă tot ceea ce se realizează în natură și în artă provine din același impuls al organizării, atunci e esențial « să te apropii foarte mult de înțelesul lui *cum* al organismului productiv » [6]. În fața templului Minervei de la Assisi, Goethe era uimit că, « asemenea naturii, artiștii epocii clasice pot ajunge la înțelegere cu oricine și orice » [7]. Acesta e singurul mod de a realiza « arta adevărată, la fel de logică precît sînt și obiectele naturii ». Și, în fața apeductului de la Spoleto, el recunoștea că « aceste pasionate opere de artă sînt cele mai mărețe creații naturale ale omului și au fost realizate potrivit cu legile adevărate, naturale. Tot ceea ce e arbitrar sau contrafăcut trebuie înlăturat. Aceasta e necesitatea, acesta e Dumnezeu » [8]. După care el vorbește despre arhitectură, sculptură și pictură ca fiind « asemenea mineralogiei, botanicii și zoologiei » [9].

Senzația pe care, la fel cu Goethe, a avut-o Klee cînd a privit arhitectura Italiei, a fost descrisă și de Schinkel, unul dintre cei mai importanți arhitecți ai sfîrșitului de secol al XVIII-lea: « arhitectura — spunea el — e continuarea naturii în activitatea ei constructivă » [10]. Sîntem, astfel, obligați să recunoaștem că arta « non-reprezentării » e legată de categorii obiective și că o respectare strictă a acestora e garanția că imaginea artistică va fi desăvîrșită. Desăvîrșire care produce « naturalismul » imaginii.

Aceste categorii obiective sînt mai mult decît un strat așezat deasupra aparențelor naturale; ele constituie parte a procesului formativ al naturii. Așa cum formele naturale sînt respinse în mod critic în cursul procesului de devenire, tot astfel legile structurilor naturale devin evidente. Klee era tînăr cînd a ajuns la concluzia că fiecare parte individuală a complexului organism al naturii e guvernată de o lege a structurilor și că « analogiile precise ale legilor care con-

https://biblioteca-digitala.ro

duc existenţa întregului se repetă în frunzele cele mai mici».

Klee îşi dădea seama că, în procesul «împăcării picturale» cu lumea, *trebuia* să extragă ceva tipic, ceva căruia să i se poată da formă, din vălmăşagul aparenţelor. «Presupun că o lege oarecare e implicată aici, dar nu am dreptul să încep cu ipoteze, ci cu exemple... Şi dintr-o serie de exemple voi descoperi automat ce e cu adevărat tipic». Klee numeşte aici *tipic* «esenţa primă a lucrurilor», acea formă «care se află închisă în ele». Ea nu poate fi văzută de cei care nu privesc dincolo de suprafaţă, pentru că o privire care se opreşte la aparenţe («priveliştea optic-fizică») nu va vedea decît o producţie schematică. Dar artistul are obligaţia să vadă «tot ceea ce e important, chiar şi acele lucruri care sînt ascunse de perspectiva optică». Forma esenţială poate fi văzută numai dacă privirea ajunge la acea putere spirituală pe care Goethe (asemenea lui Kant) o numea «puterea judecăţii intuitive».

Pentru Klee-pictorul un rezultat «intuitiv» poate fi obţinut numai cu mijloacele artei; pentru că forma ca atare nu e vizibilă, dar *trebuie făcută să devină vizibilă*. «Arta nu reflecă vizibilul, dar face lucrurile vizibile». Forma esenţială se naşte în conştiinţa artistului, în momentul în care el reacţionează faţă de un obiect şi îl reflectă într-un fel oarecare. Arta îl face vizibil după ce artistul a simţit o emoţie directă şi a dobîndit o înţelegere profundă a proceselor creatoare ale naturii.

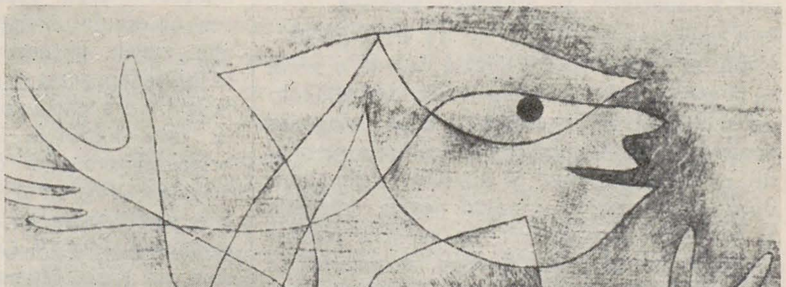
La Goethe, această conştiinţă era condiţionată de interesul său faţă de ştiinţele naturale şi astfel el a re-creat-o în plan literar, transformînd-o într-o morfologie a plantelor. El aspira să pună ordine în confuzia aparenţelor naturale şi, bizuindu-se numai pe ceea ce îi comunica privirea, să contureze formele de bază ascunse sub toate ciclurile aparenţelor. Mijloacele de recunoaştere erau cele pe care i le dădea puterea sa de judecată intuitivă, cu ajutorul căreia era în stare să vadă dincolo de complexitatea lucrurilor, să descopere ce e *tipic*, să îl facă să devină *formă*. În sensul atribuit de Goethe, *formă* era un concept care acţiona deopotrivă în trecut şi în viitor, în diversele stadii ale evoluţiei creatoare. Astfel încît conţinea ideea genezei lumii, a naturii necontenit în schimbare, necontenit creatoare.

Forma originală a unei plante sau a unui organism e, pentru Goethe, punctul central al unui ciclu complex de înfăţişări ale unor forme similare; avînd această cheie — cum îi scria el lui Herder în 1787 — «se pot inventa fără sfîrşit plante care, chiar dacă nu există în realitate, pot fi imaginate că există cu adevărat, fără să fie doar pictate sau umbre poetice, pentru că ele posedă un adevăr şi o necesitate interioară» [11]. Klee avea exact aceeaşi capacitate de a privi în interiorul lucrurilor şi toate acţiunile şi ideile lui erau bazate pe convingerea că voinţa formei e declanşată de recunoaşterea unui lucru ascuns dincolo de aparenţe, a unui lucru *tipic* căruia i se poate da formă şi care poate împiedica manifestările arbitrare ale formei.

Peşti, 1921
Nebun în transă, 1929
Podul peste torent, 1924

La Goethe, ca şi la Klee, descoperim referinţe constante la «tratamentul genetic» şi la «metoda genetică», obţinîndu-se astfel, după cum observă Haftmann [12], un progres substanţial printr-o selecţie critică, operînd prin intermediul privirii, al contemplaţiei, al speculaţiei logice, al analizei, pătrunzînd continuu şi cuprinzînd obiectele într-o asemenea măsură, încît ele pot fi recreate în plan spiritual. De aici, căutarea fenomenelor primordiale, a plantei, pietrei, cîntecului în ipostaza lui originală, cea mai simplă. E ceea ce Goethe numeşte, într-o scrisoare către Zetter din 29 martie 1827, «credinţa în continuitatea creaţiei originale». Aceste fenomene originale sînt reprezentate la limitele experienţei umane posibile. Ele pot fi lăsate, desigur, «în eternă pace şi glorie» [13]; pentru că, dincolo de ele, se află o lume ce ne rămîne ascunsă şi faţă de care lumea vizibilă e doar o reflectare.

Aşa încît unul dintre aforismele lui Klee poate fi pus fără ezitare alături de aceste meditaţii ale lui Goethe: «Arta e paralelă creaţiei; uneori ea e doar un eşantion, aşa cum pămîntul e un eşantion al cosmosului» [14]. Acest «element ascuns» care scapă raţiunii nu permite să fie perceput şi reprodus decît de sine însuşi. Oamenii pot produce «esenţa



https://biblioteca-digitala.ro

realităţii » în ei înşişi cu ajutorul judecăţii intuitive. Prin mijlocirea artei, « a studierii procesului de creaţie al naturii, omul poate deveni vrednic să participe spiritual la creaţia ei » [15]. El poate folosi ceea ce Goethe, la vîrsta de 70 de ani, numea « Alfabetul Spiritului Universal » [16]. Arta devine, astfel, din *reproducere*, o *creaţie*, arta se transformă în producţie.

Într-un mic poem care acompania un portofoliu de desene trimis lui Merck, Goethe scria: « Dann du ein Zeitchner, Kolorist, Haltungs — und Ausdrucksmeister bist » [17]. « *Haltungs — und Ausdrucksmeister* », maestru al expresiei caracteristice. Cuvinte care demonstrează că Goethe trecuse prin aceeaşi experienţă pe care Klee o va numi, cînd va vorbi despre sine, « viziune intensificată a unui obiect » sau « umanizarea obiectului »[18]. Goethe mersese şi mai departe cînd spusese că privirea produce « o legătură constantă, vie, între ochii spiritului şi ochii trupului »[19]. Lumea exterioară e « răspunsul sau reflectarea care corespunde sentimentelor individuale », pentru că « vizibilul nu e eliberat de existenţa spectatorului ci, dimpotrivă, e consumat de individualitatea fiecărui spectator în parte. »

În *Declaraţia generală a credinţei* din 1815, Goethe ajunsese, după o serie de reducţii logice ale raporturilor general/individual, la postulatul: « În fiecare obiect există o cantitate de necunoscut care se supune legii, corespunzînd cantităţii de necunoscut care se supune legii în general » [20]. Lumea exterioară şi cea internă formează o unitate; şi acest fapt e ceea ce va încerca să explice Klee în celebrul lui desen *Ape jucăuşe* din 1935. Sau, cum va comenta Goethe într-un pasaj celebru din *Farbenlehre*, « ochiul reflectă lumea exterioară şi omul dinăuntru; unitatea totală a exteriorului şi a interiorului e împlinită de ochi » [21]. Sau, în altă parte, « pe un plan mai înalt, nu putem şti, ci trebuie să acţionăm, aşa cum într-un joc nu e nevoie să ştim decît foarte puţin, dar e nevoie să acţionăm »[22].

Pentru Klee-pictorul, lucrurile par foarte clare: ele acţionează în orientarea planului formal, în clasificarea formelor, în organizarea mijloacelor picturale şi decid, astfel, *dacă* şi *ce fel de* pictură va fi creată. Goethe nu era, decît într-o foarte mică măsură, *pictor;* dar ori de cîte ori se îndrepta spre artă, adopta aceleaşi principii. Orientarea lui în plan formal apare în celebra *Farbenlehre*, pentru că, deşi aceasta e, neîndoielnic, o scriere ştiinţifică, era concepută ca un mijloc de comunicare între artişti. Nu se admite nici un fapt accidental şi Goethe se străduieşte să descopere legile creaţiei, impulsurile ordonate în natură care pot fi aplicate cînd se lucrează cu elementele culorii. Ştiinţa lui nu e « dezinteresată », pentru că obiectul ei e « descrierea însuşirilor naturii de a se supune legilor şi de a genera legi de care să asculte ochiul » [22]. Aceasta e « ştiinţa aplicată la acţiune », sau potrivit definiţiei lui Goethe — *artă*.

Meditaţiile lui Goethe privitoare la stăpînirea mijloacelor formale erau, firesc, incomplete, pentru că el nu era pictor şi observaţiile sale se concentrau asupra altui limbaj — cel verbal. Activitatea artistică e implicată, fără îndoială, şi aici; Goethe, asemenea lui Klee, ştia că, în cursul procesului de aranjare şi de sortare, forţele inconştientului din interiorul nostru sînt puse în acţiune. Pentru că « omul nu poate rămîne multă vreme în stare de conştiinţă: el trebuie să se retragă din nou în inconştient, acolo unde se află rădăcinile noastre ».

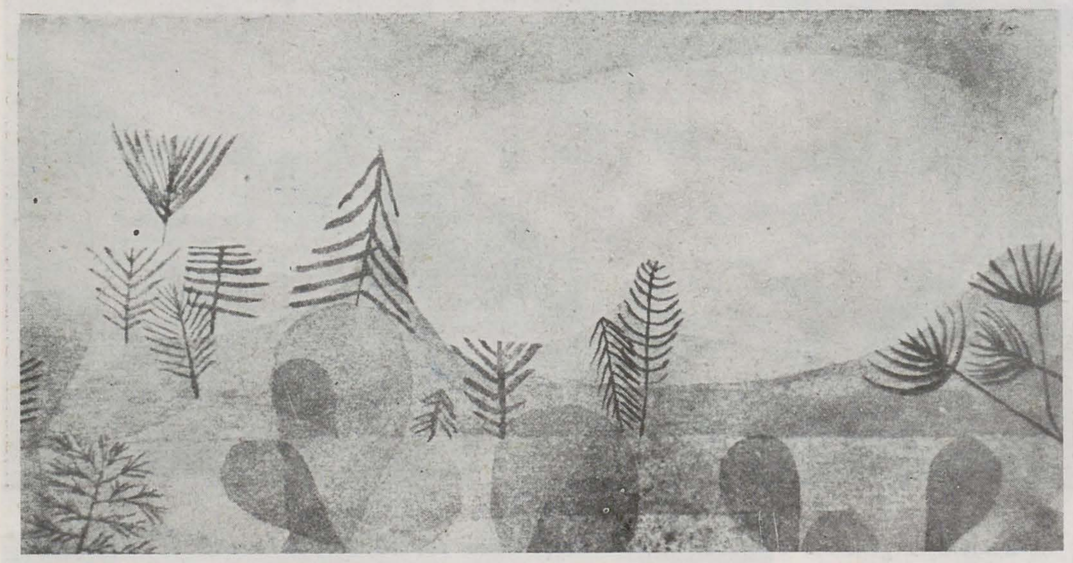
E ceea ce credea şi Klee; şi, atunci cînd se tentează definirea lui ca « filosof romantic al

https://biblioteca-digitala.ro

Lună plină, 1919
Peisaj oceanic, 1929
Peisaj cu ruină, 1915

NOTE

1 Werner Haftmann, *The Mind and Work of Paul Klee*, Londra, Faber and Faber, f.d., p. 147.
2 Vezi Carola Giedion —Welcker, *Paul Klee*, New York, The Viking Press, 1952, p. 88.
3 K.Lankheit, *Marc*, Berlin, Henschel Verlag, 1950, p. 32.
4 Cf. Jürg Spiller, *Paul Klee. Das bildnerische Denken*, Basel — Stuttgart, 1956, p. 106.
5 Goethe, *Italienische Reise*, Part. I, în *Werke*, Band III, Deutsche Akademie der Wissenschaft, 1952, p. 190.
6 Goethe, *Tagebuch*, în *Werke*, Band IX, p. 332.
7 Goethe, *Italienische Reise*, Part. I, p. 265.
8 *Idem*, Part. III, p. 66.
9 *Idem*, p. 78.
10 Cf. Timon H. Fokker, *Roman Baroque Art: The History of a Style*, Londra, Oxford University Press, 1938, p. 276.
11 Cf. M.Jolles, *Goethes Kunstschanung*, Frankfurt am Main, Athaeneum Verlag, 1957, p. 198.
12 *Op. cit.* p. 154.
13 Cf. Jolles, *op. cit.* p. 222



artei», comparaţia cea mai ispititoare cu un romantic e, fără îndoială, aceea cu Goethe. Şi sînt convins că o lectură mai atentă a textelor goetheene ar putea duce mai departe această comparaţie. Nu numai cu Klee, dar şi cu alţi artişti ai modernismului, încrezători în funcţia creatoare şi ordonatoare a subconştientului.

14 Paul Klee, *Journal*, Paris, Grasset, 1959, p. 131.
15 *Idem*, p. 160.
16 Vezi *Allgemeine Glaubens Bekenntris*, in *Werke*, XXXIV, pp. 860-65.
17 « Atunci eşti un desenator, colorist/maestru al expresiei caracteristice » (*Sophienausgabe*, I Abt, *Werke*, IV, p. 195).
18. Cf. Carola Giedon-Welcker, *op. cit.*, p. 123.
19 Cf. Jolles, *op. cit.*, p. 210.
20 *Werke*, XXXIV, p. 864.
21 Cf. Jolles, *op. cit.*, p. 221.
22 Cf. *idem*, p. 230.

note despre eidogeneză

alexandru chira

«Atemporal e numai punctul şi acesta este în sine mort»

Paul Klee teoretizează opera de artă ca produs vizibil al mişcării, ca organism a cărui dimensiune fundamentală o constituie factorul energizant, alături de cel contemplativ, şi avînd ca efect o înstrăinată desfătare. Prin revenirea ciclică asupra experienţei spirituale a artistului, înţelegerea spectatorului e în mod repetat încercată, reconfirmată de «tactilitatea» privirii cercetătoare.

Obiectul operei — consideră Klee — este imitaţia genezei (după modelul infantil care reiterează, imită la scară proprie comportamentul adultului), iar al receptării este parcurgerea inversă a acesteia — de unde şi marea dificultate în care se află privitorul de stereotipuri vizuale, spre deosebire de cazul artelor temporale, unde putem asista discursiv la geneza operei, ca şi la imitaţia genezei, în sensul ei natural.

La primul nivel al creaţiei s-ar afla gîndul, focul creator, a cărui energie se scurge prin mînă, materializîndu-se într-o realitate de gradul al doilea. Privitorul reface traseul, prin drumul invers, ceea ce defineşte realitatea de gradul al treilea.

Senzorialul este teoretizat atît ca mecanism cît şi ca instituţie suverană, iar mîinii gînditoare, magnificate, îi revine rolul de trunchi al copacului cunoaşterii; prin venele şi măduva ei se scurg seva sanguină şi influxurile cerebrale ale reveriei.

*

Arta muzicală nu l-a servit pe Klee doar complementar, ci mai degrabă ca un domeniu al comparaţiei între succesiune şi simultaneitatea subiectivă, ca model al abstracţiei, al contrapunctului sinergetic şi sinestezic, deconspirînd canalele ce se deschid dinspre originea artei.

Compoziţiile sale sînt concepute asemenea unor partituri oferite solfegierii. Portativele desenului indică dimensiunile şi nivelele realului, aspirînd la acea simultaneitate pluridimensională care îşi are ca echivalent temporal polifonia. Muzica i-a permis şi i-a sugerat codificarea atît de necesară ordinii lui spirituale, voinţei de a articula pînă la ultimele

https://biblioteca-digitala.ro

consecinţe logosul artistic, de a transforma pictura în « simboluri pure », « numere » şi « litere » care, unite, să devină « simboluri ale cosmosului, adică expresie religioasă ». Transparenţa dogmei lui Klee este o instanţă morală plurivectorială, cu o dialectică precum aceea conţinută de parabola copacului, imaginată de el. Sînt distinse ca valori binele şi răul decurgînd din necesitatea congruenţei şi a expresivităţii artistice.

Funcţia dogmei nu este tautologic teoretică faţă de operă, precum exegezele celor care încearcă să-i abordeze dialectic opera, de la cauză la efect. Decurg din ea atît o ramură premorală (mimesisul infantil) cît şi una « amorală », care o preia formal şi o pune în discuţie, pentru a o desfăşura într-o încrengătură în care se regăsesc toate evoluţiile artistice de după Klee.

Aşa cum opera, în sensul ei absolut, nu este geneză ci doar imitaţie a genezei, tot astfel Klee, matur, nu reuşeşte refacerea imaginii infantile în toate dimensiunile ei autentice; el reuşeşte doar — în acord cu propria teorie — o magistrală imitaţie şi o exemplară maculare a inocenţei. Precum bunicul cu memoria sa jucăuşă, el e mereu dispus, pus pe paradoxuri cu scopul de a moraliza, de a pedagogiza.

Toate imaginile lui, fie şi abstracte, ascund o anecdotă şi au un efect diminutival, dezmierdînd macrocosmosul, sau invers, au aerul unor miniaturi mărite. Din nou rămîne consecvent comparaţiei şi imitaţiei. Toate se aglutinează microcosmic, însuşi gestul demiurgic acţionează la scara atelierului interior, de la fauna şi flora conţinute în ecosisteme de tipul acvariilor, pînă la grafia de natură endocrină a abstracţiei pure. Ductul energizant şi tuşa pensulaţiei sale nu au amploarea gestului pictural din tablourile lui Marc, ale lui Kandinsky sau ale lui Mondrian. În pofida oricăror conexiuni posibile, Klee se situează, cel puţin din acest punct de vedere, la antipodul polului kandinskian.

În pofida forţelor ancestrale pe care le imaginează conlucrînd în sfera morală — pătimaş, viril, agresiv, rău (masculin) şi liniştit, element de creştere, calm, bun (feminin) — opera sa apare ca o gestaţie providenţială de semn feminin. Mediul predilect, prielnic al întîmplărilor plastice, pare a fi cel acvatic: lichidul amniotic.

Ca prototip de uomo universale, Klee a fost comparat cu Leonardo. Din punctul de vedere al aspiraţiei există, fără îndoială, o idealitate comună amîndorura, dar din acela al vocaţiei, în dreptul lui Da Vinci se poate pune semnul neutralităţii, pentru că sfera lui morală depăşeşte opoziţia dintre apă şi cer sau dintre ordine şi haos, regăsindu-se într-o constelaţie a paradigmei universale.

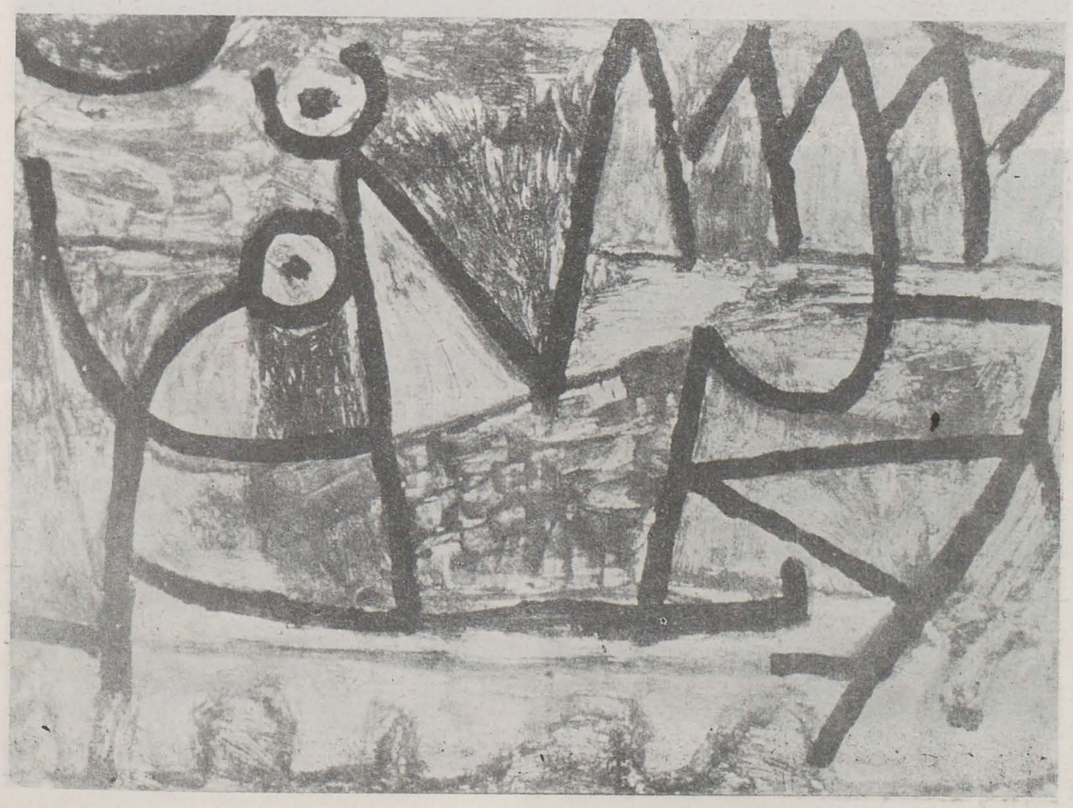
Desen
Călătorie cu barca pe întuneric, 1940
Desen

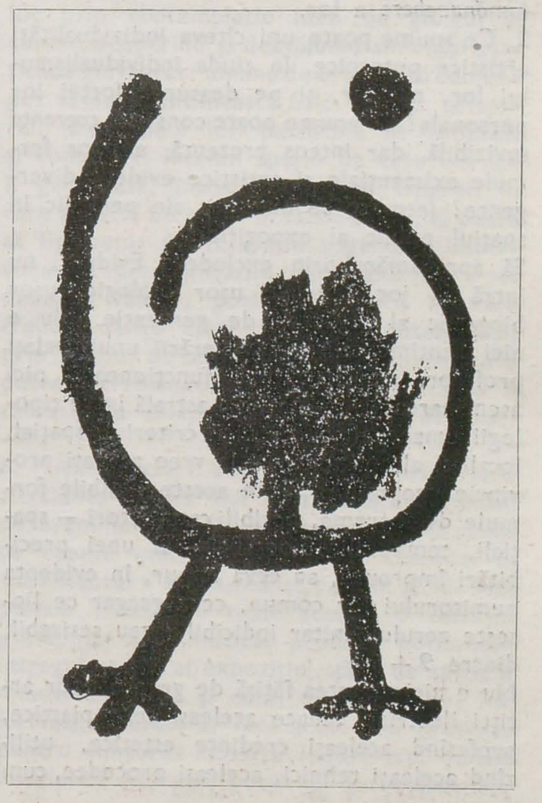
Klee nu a fost un avangardist în sensul deplin al cuvîntului, în felul în care i-am putea numi pe Kandinsky, Picasso, Duchamp, Ernst, Mondrian — chiar dacă la vremea lui a fost socotit ca atare. El a fost mai degrabă un conservator al valorilor eidetice acumulate în timp şi astfel a realizat o mişcare de revoluţie resurecţională, prin faptul că a pus în ecuaţie termenii implicaţi ai creaţiei dintotdeauna, că a repus programatic în discuţie problema limbajului specific. El aparţine secolului XX prin forţa de adaptare şi nu prin habitudine.

Aşa cum arta lui Klee nu ar fi putut exista fără să fi existat, printre alţii, Cézanne — de la care s-au ramificat principalele curente ale avangardei — tot astfel fără opera şi teoria lui Klee arta zilelor noastre ar fi arătat altfel.

El a deschis vizibile şi invizibile porţi în arta secolului — aproape că nu există ideologie şi metodă artistică pe care să nu o fi marcat, de la grafică la pictură şi sculptură, de la manifestele individuale la cele colective de tip Bauhaus, de la forarea subconştientului la purism şi la forjările constructiviste, de la proiectele conceptuale sau ecologice la hapenning şi instalaţii; în mare, de la desen ca artă a scrierii la circumscrierea conceptuală.

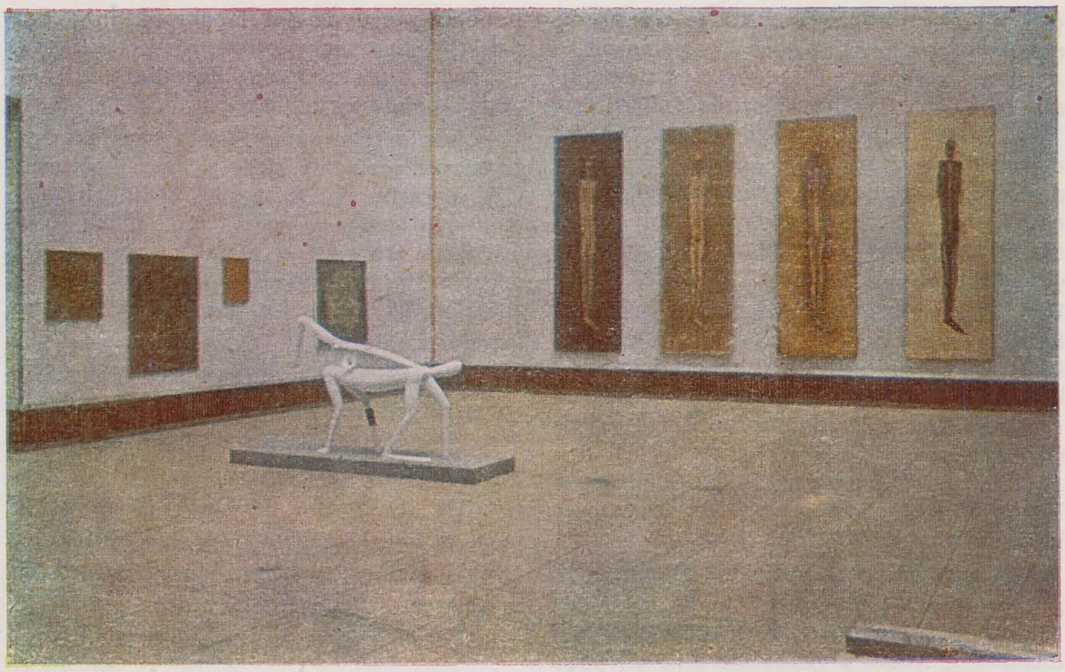
Paul Klee, transformînd pretextul teoretic în concept al artei, a generat un suprematism al elitei ideilor; într-un cuvînt, aş spune că el a instaurat în spaţiul artelor vizuale eidocraţia.

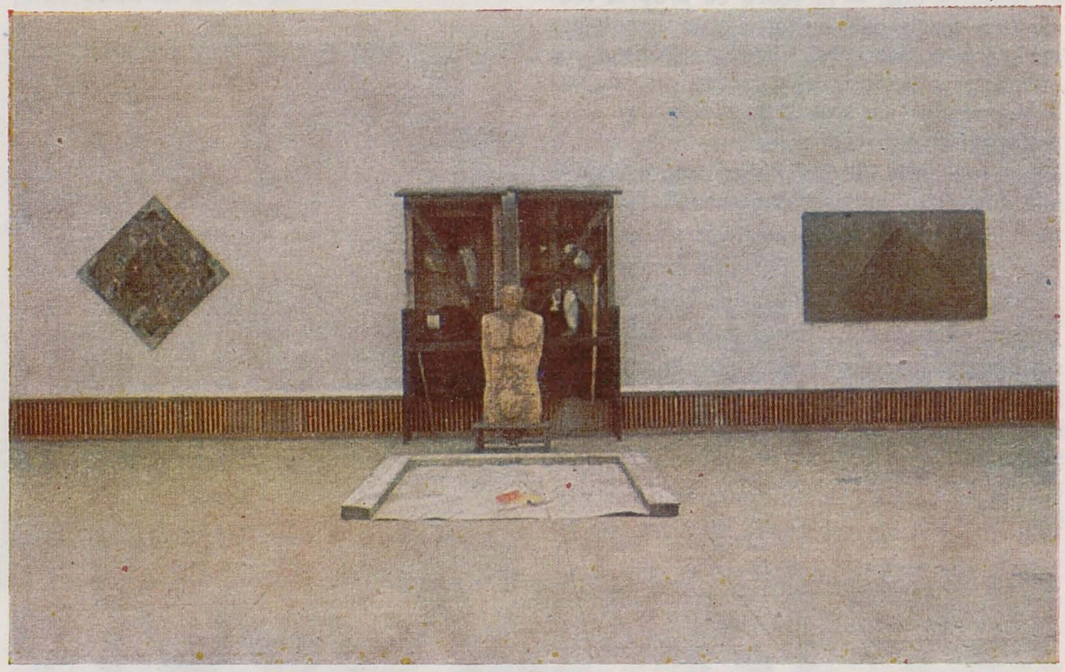


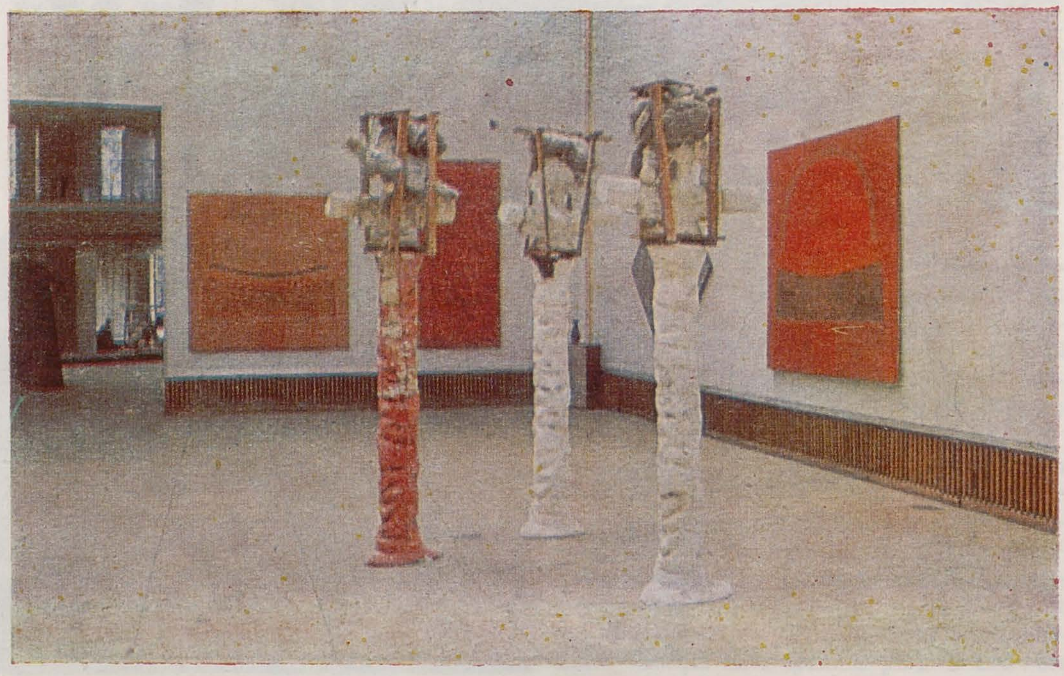


9+1 : o calitate trans-personală

magda cârneci







Aspecte din expoziție (1—5)

1. Îmi amintesc, ajutîndu-mă de catalog, de fotografii și de texte. În 1981 sînt 8 + 1: Vasile Gorduz, Doru Covrig, Napoleon Tiron, Marin Gherasim, Sorin Dumitrescu, Mihai Horea, Horia Bernea, Bata Marianov. Și Andrei Pleșu.

În 1982 sînt 14 + 1: Marin Gherasim, Mihai Horea, Mihai Buculei, Florin Ciubotaru, Napoleon Tiron, Bata Marianov. Vasile Gorduz, Horia Bernea, Gheorghe Berindei, Cristian Paraschiv, Paul Vasilescu, Sorin Dumitrescu, Doru Covrig, Ștefan Bertalan. Și Andrei Pleșu.

În 1990 sînt 9 + 1: Horia Bernea, Gheorghe Berindei, Florin Ciubotaru, Marin Gherasim, Vasile Gorduz, Sorin Dumitrescu, Neculai Păduraru, Mircea Spătaru, Napoleon Tiron. Și Andrei Pleșu. Plus 6 invitați.

Un grup fără nume. Dar cu renume ocult. Componența lui variază ușor. Înseamnă că nu în număr și în constanța numelor stă tîlcul. Poate într-o *calitate* a numelor, în constanța calității unor nume. Nume-repere. Și mai mult decît numele în sine, într-o *înmănunchere* a lor.

2. Ce anume poate uni cîteva individualități artistice puternice, în ciuda individualismului lor, necesar, și pe deasupra forței lor personale? Ce anume poate constitui *coerența* invizibilă, dar intens prezentă, a unor formule existențiale și artistice evident divergente? *Întru* ce se întîlnesc ele periodic în spațiul public al expoziției?

Să aproximăm prin excludere. Evident, nu intră în joc criteriul ușor biologic, ușor biografic al legăturii de generație. Nu e nici sentimentalismul venerării unui același profesor, maestru. Nu funcționează nici asemănarea psiho-fizică ori astrală între tipologii umane afine. Și nici criteriul spațial, localist, al apartenenței la vreo aceeași provincie geografică. Toate aceste posibile formule de coerență, posibili catalizatori — spațiali, temporali, biografici — ai unei precipitări împreună, au ceva impur, în evidența numitorului lor comun, ceva gregar ce lipsește aerului unitar indicibil, greu sesizabil, dintre 9 + 1.

Nu e nici unitatea fățișă de grup a unor artiști ilustrînd tenace aceleași teze plastice, profesînd aceleași credințe estetice, utilizînd aceleași tehnici, aceleași procedee, cum

https://biblioteca-digitala.ro

ne-au obişnuit pînă la saţietate avangarda istorică şi toate curentele ultimei jumătăţi de secol artistic. Lipsesc tocmai evidenţa şi fanatismul, monolitismul stilistic, lipseşte monodia unor formule exprese, constrîngerea vreunui manifest obsesiv . . .

3. E altceva. Dincolo de procedee şi stil, dincolo de condiţionări în timp şi în spaţiu. Dificil definibil. Un anume mod de a trăi, a asuma arta, peste media curentă, mundană. Ca un meşteşug aparte, doar în primă instanţă gîndit să producă cu orice mijloace, cu orice efecte, obiectul frumos; un meşteşug aparte de a-ţi provoca, a fixa şi a suscita în celălalt experienţa lăuntrică pentru care esteticul reprezintă numai o treaptă. Un meşteşug trăit continuu în orizontul propriei lui depăşiri. Altceva, greu definibil, numeşte aerul comun al acestor artişti. Ei nu mizează pe invenţie şi proliferare de formule noi, inedite, dar nici nu pariază pe repetarea indefinită de clişee verificate, străvechi; nu sînt obsedaţi în consecinţă de avangardă, nici hipnotizaţi de tradiţie; ci eliberaţi de extreme — pe care la vremea lor le-au consumat — îşi asumă artisticul ca pe o redescoperire de forme esenţiale, acele forme active, în planul psihismului, eficace spiritual.

Altceva, dificil definibil. Poate atenţia lor specială către acea dimensiune a artei nesupusă constrîngerilor schimbătoare ale epocilor, ale momentului: acea « jumătate întoarsă către etern » de care vorbeşte Baudelaire, chiar cînd proslăveşte modernul. Partea ei contemplativă, de dincolo de meşteşug şi efecte, care repetă indefinit, prin chiar actul facerii, o experienţă esenţială, un contact originar cu arhetipurile psihicului, cu valorile.

Ceva greu definibil. Aerul familiar al împărtăşirii din acelaşi înţeles dificil, cu înalt nadir ideal, al căii artistice. Consensul supunerii tenace la exigenţele aspre ale unui meşteşug, stăpînit şi purificat pînă la dorita mlădiere a uneltelor pentru ţeluri şi efecte supra-estetice. Solidaritatea intransigentă în jurul valorilor. Şi, ca ultimă dorită treaptă, comunierea dintr-o aceeaşi, nu doar estetică, împlinire.

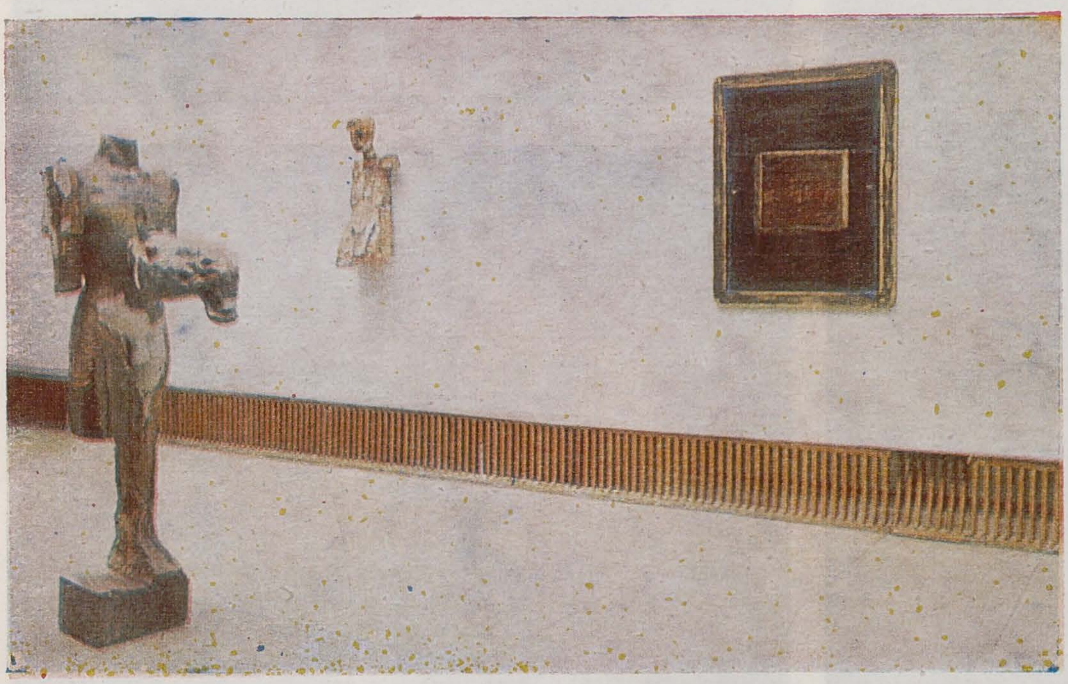
4. De fapt, ceea ce se oficiază printr-o asemenea expoziţie este o *calitate* trans-personală, aproximată împreună, a modului în care se întrupează, prin persoane, valorile. De fapt, ceea ce contează este *spaţiul atopic*, dinlăuntrul spaţiului fizic, expoziţional, în care se întîlnesc şi se recunosc ca afini cei ce-au atins experienţe vizual-spirituale asemenea. În care stau alături, stau împreună, « urmele » plastice împlinite ale acestor experienţe.

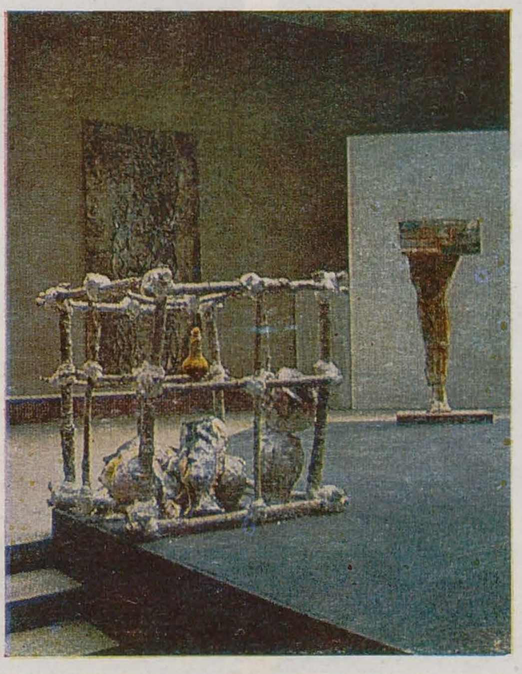
O calitate trans-personală, ca apartenenţă (sau aspiraţie) la acest spaţiu atopic, la acest orizont al valorilor, pe care numai însumarea, înmănuncherea cîtorva persoane înrudite spiritual o poate face palpabilă, sesizabilă, cu un al şaptelea simţ. Odată astfel instituit, acest spaţiu de inefabile repere subzistă în sine, chiar dacă unii mai pleacă, alţii noi se adaugă, unii cad, alţii revin, atîta vreme cît elementele lui, chiar împrăştiate în lume, rezistă. Dilatabil în spaţiu şi timp, astfel peren, la acest loc geometric al valorii participă şi cei care nu mai sînt, dar care *cu adevărat* au fost, şi cei care (încă) nu se cunosc, dar care, dacă s-ar întîlni, s-ar recunoaşte.

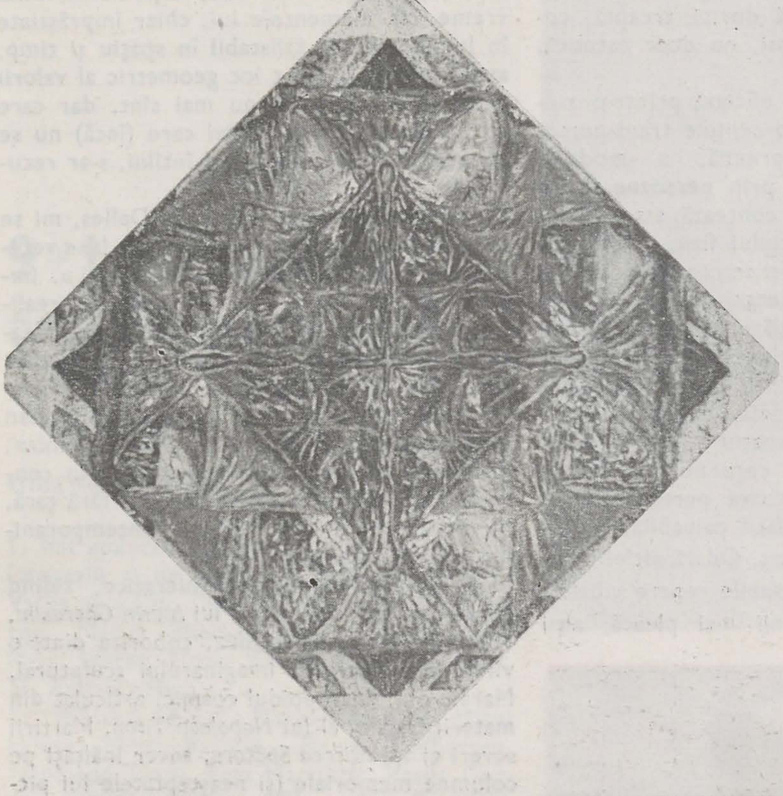
Din actuala formulă, expusă la Dalles, mi se pare că mai lipsesc nume afine atît la « veterani », cît şi la mai tinerii « invitaţi ». Importantă rămîne, dincolo de absenţe, realitatea viu instituită a acestei calităţi pe deasupra persoanelor, din care se poate împărtăşi apoi orice adevărată persoană. Mi-ar place să cred, că aduşi pe un acelaşi, simultan plan temporal, şi Brâncuşi şi Horia Damian, bunăoară, ca două repere posibile din constelaţia autohtonă a acestei calităţi fără ţară, în spaţiul hrănit din măduva contemporanilor noştri, s-ar *recunoaşte*.

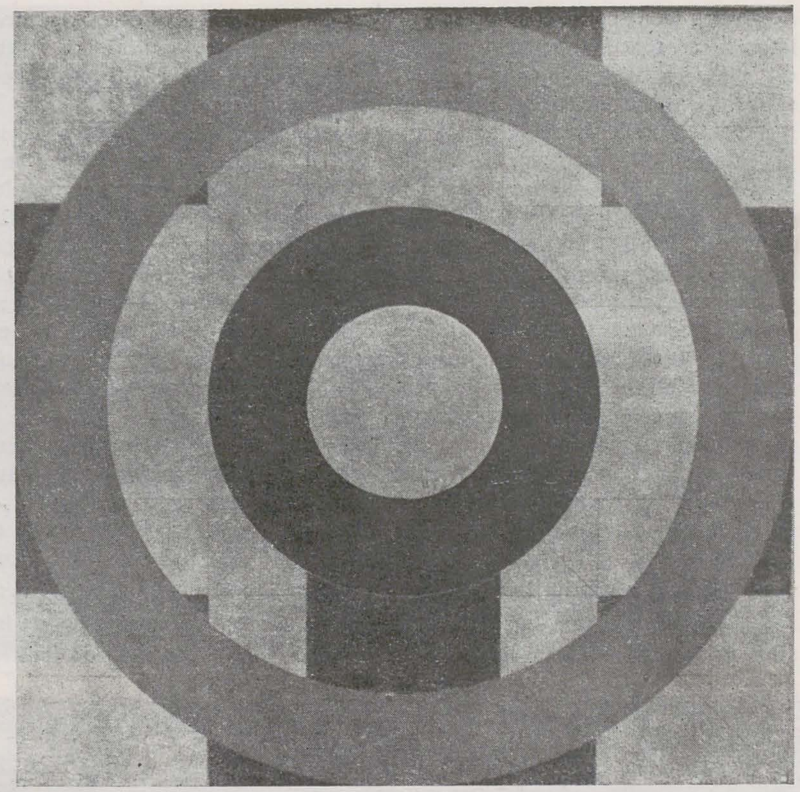
5. Arhetipurile geometric-hieratice, zidind auratic un sacru aulic, ale lui *Marin Gherasim*. Himerele lui *Vasile Gorduz*, coborîte dintr-o vîrstă pre-elenică a imaginarului sculptural. Marele om, antropoidul cosmic, articulat din materii fragile, al lui *Napoleon Tiron*. Martirii severi ai lui *Mircea Spătaru*, sever înălţaţi pe columne memoriale (şi neaşteptatele lui picturi de mici dimensiuni, deschizînd către un univers vizionar de un sui-generis neo-expresionism). Himerele lui *Neculai Păduraru*, întrupate din regnurile sincretice ale inconştientului. Fulguranţii prapori ai lui *Horia* Bernea, deschizînd ameţitoare sorburi extatice. Luminiscentele geometrii mentale ale lui *Gheorghe Berindei*, concretizînd în trasee pure un drum posibil în realitatea ideilor. Naturile statice stranii ale lui *Florin Ciubotaru*, văzute şi transpuse în cheia unor simţuri suprasensibile. Mucenicii subţiaţi, în aur putred pe lungi fîşii de pînză, ai lui *Sorin Dumitrescu*: iniţiala senzaţie incongruă manieristă a siluetelor filiform laminate lasă loc prin contemplaţie ideii de giulgiu şi chivot, acoperind şi dezvăluind simultan preţioase giuvaeruri umane de cult. Dacă oamenii pot să nu se întîlnească fizic, spaţial, temporal, « urmele » lor purificate se întîlnesc şi comunică, într-un spaţiu pe care tot ele îl generează, într-un spaţiu al Operei, în care artistul nu mai e prezent ca ins, el poate să lipsească. Acest spaţiu sugerează impersonal în personificările sale, jaloanele unui drum al valorii, poziţia lăuntrică în care trebuie să te aşezi pentru a putea păşi, prin forme, pe acest drum suitor, pentru a putea întreprinde şi duce pînă la capăt o căutare de sine, sau o împlinire de sine.

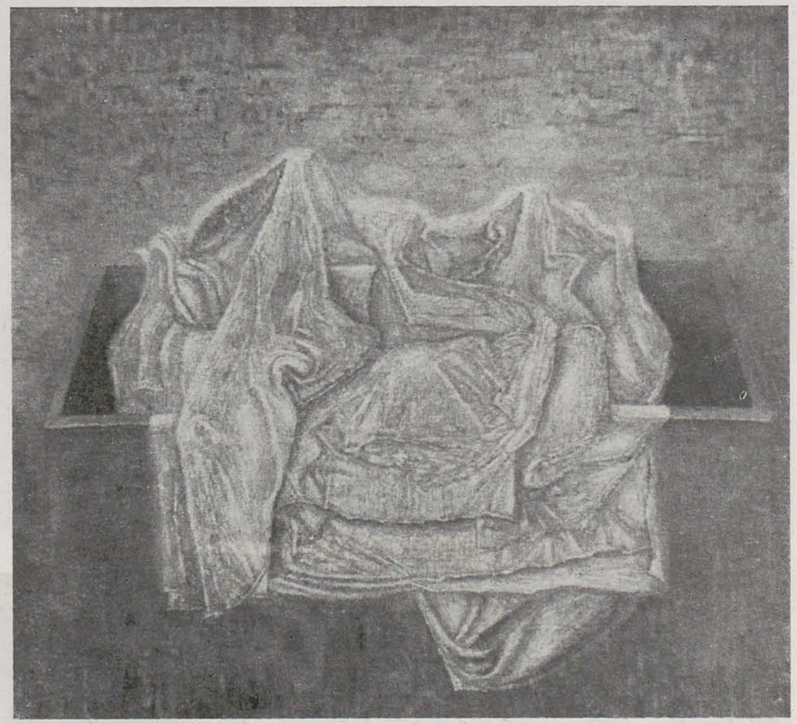
6. Puţine lucrări din sălile vast primitoare ale Dalles-ului au fost ocazionate în imediat de evenimentele din decembrie 1989: cuşca cu capete mutilate, de Vasile Gorduz, şi « ambientul » supra-realist patetic al lui Napoleon Tiron. Cu toate acestea o vibraţie gravă, un ton muzical profund potriveşte întregul spaţiu al expoziţiei stării de spirit a momentului. Ca şi cum, din împlinirea lor formală, operele ar face acum mai prezent, pentru simţurile noastre îndurerate, dintre multiplele vibraţii posibile, un dramatism











înalt, epurat de acroşuri mundane vizibile, acea gravitate inerentă profunzimilor, arhetipurilor.
Iar acest spaţiu, grav pe cît detaşat, al valorii, va fi fiind şi un spaţiu de creştere, către care pot fi chemaţi, cu gesturi generoase, cei tineri care poartă deja «stigmatul» acesteia, ori — încă tineri fiind — dau semne că se află pe calea cea bună. E mai degrabă o confirmare, decît încurajare, căci cei invitaţi într-un asemenea spaţiu n-ar mai avea nevoie de semne exterioare. *Călin Beloescu* şi *Darie Dup*. *Gruia Floruţ* şi *Mihai Sârbulescu*. *Mircea Roman* şi *Grigorian Rusu*. Cu lucrări deja cunoscute, validate superlativ de gustul breslei (o surpriză bună la Gruia Floruţ, o surpriză mai puţin bună la Grigorian Rusu). Poate unuia sau altuia dintre ei, o generozitate suplimentar acordată, pe care vor trebui s-o confirme. Poate încă alte nume din generaţia tînără ar mai fi putut avea loc în larghetea acestei invitaţii. Dar cei absenţi, presupuşi ori încă necunoscuţi, se vor fi întîlnit în spirit deja cu congenerii lor, şi mai devreme sau mai tîrziu vor comunia din aceeaşi plină de fervoare *re-cunoaştere*.

7. Această idee a înmănuncherii de nume sub unicul stindard al valorii nici nu e nouă. Cu ce s-ar asemăna « buchetul » plastic numit « 9 + 1 » în istoria grupărilor artistice româneşti? Poate cu « *Arta Română* », cea înfiinţată în 1918 la Iaşi, în plin război mondial, ca un fel de mărturie a continuării vieţii artistice de cotă înaltă chiar în condiţiile unui refugiu? Poate cu « *Grupul celor patru* », oferind anual din 1926 pînă prin 1933, lucrări de Tonitza, Ştefan Dimitrescu, Francisc Şirato şi Oscar Han. Ori mai degrabă cu asociaţia « *Arta* », cea care vreme de un deceniu, între 1937 şi 1947, a însemnat prin expoziţiile membrilor săi fondatori — Dărăscu şi Iser, Petraşcu şi Ştefan Popescu, Steriadi şi Eustaţiu Stoenescu — momente de vîrf, repere de conştiinţă artistică, marcante pentru viaţa culturală a epocii. Nu-i coopta în 1941 această « trinitate atotputernică în lumea artei », cum o numea Zambaccian, pe Lucian Grigorescu şi Henri Catargi, ca un semn de recunoaştere a ridicării lor pe un anume palier al esteticului?

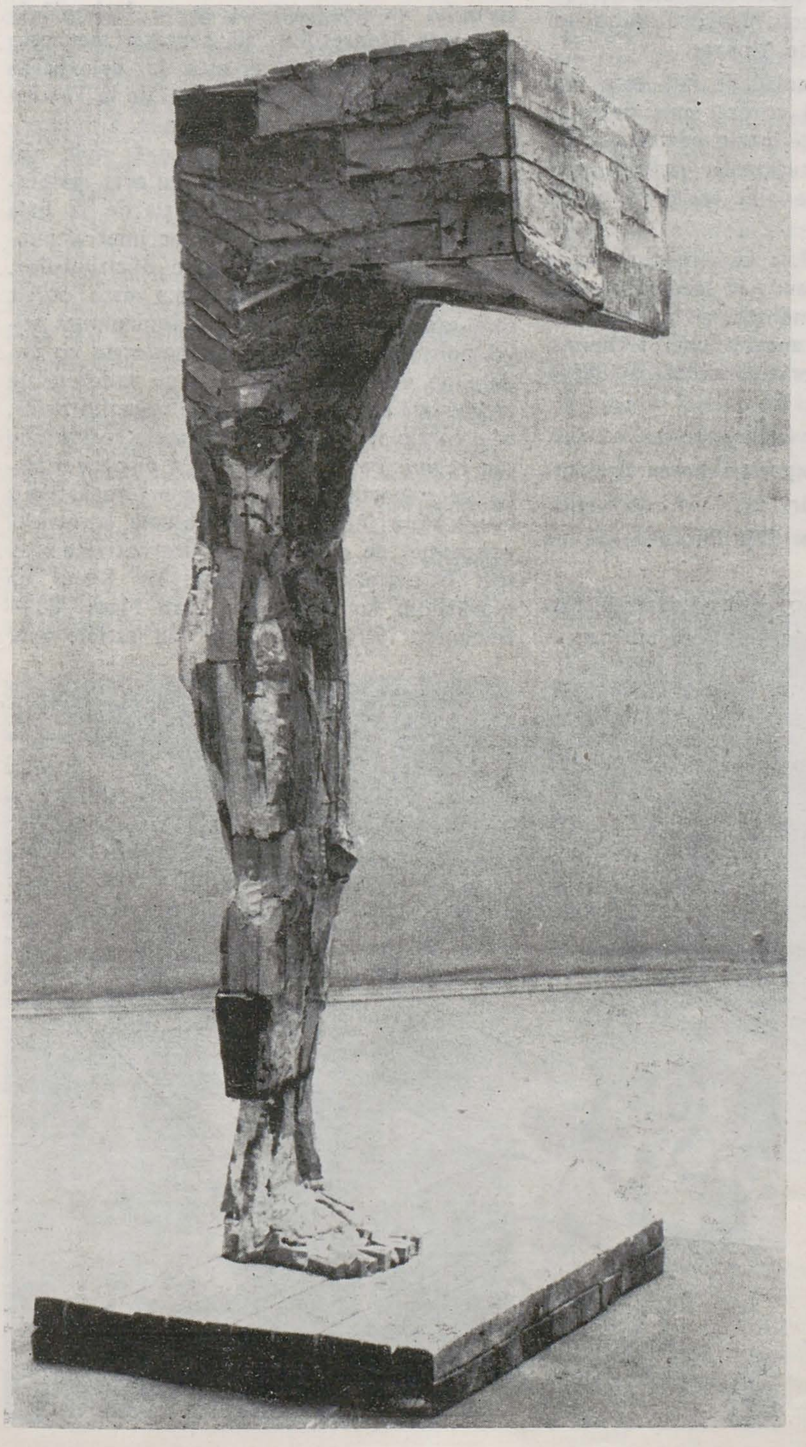
https://biblioteca-digitala.ro

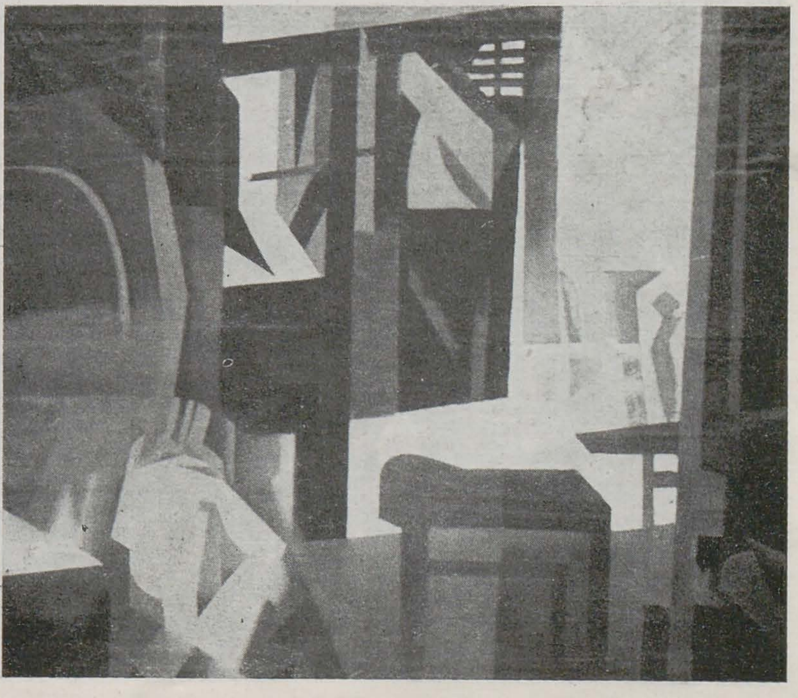
p. 54
HORIA BERNEA
GHEORGHE BERINDEI
GRIGORIAN RUSU
FLORIN CIUBOTARU
p. 55
MIRCEA ROMAN
MIHAI SÂRBULESCU
CĂLIN BELOESCU

Ca un tipar mental al conjurării și fixării în exterior a valorii, această idee a înmănuncherii de nume valabile resuscită continuu. O însumare de singurătăți. Fiecare singurătate în parte își trăiește experiența alchimică a valorii în creuzetul atelierului său, în singurătatea lucrului său, cufundată în dimensiunea a-temporală a secretului etern repetabil al creativității, ca salvare de sine. Abia o înmănunchere de singurătăți, ieșite în dimensiunea socială a operei, întrunite în orizontul istoric al vieții cetății, jalonează mai sigur acel spațiu atopic în care respiră și pentru ceilalți acea *calitate trans-personală* inefabilă, a modului în care se întrupează, prin persoane, valorile.

★

(*Exergă* : O însumare de singurătăți. E o iluzie să crezi că « urcînd » în spirit, comunici mai ușor, mai deplin, mai « total » cu ceilalți din preajmă. « Comunicarea » aceasta, deși subzistă, rămîne în urmă. Dar e o slăbiciune și să speri într-un dialog permanent cu cei deja « subțiați ». Comunierea aceasta nu e verbală. E o formă a solitudinii. Cei « subțiați » nu comunică în sensul ordinar al cuvîntului, nu au ce să-și comunice. Nu pot fi « comunicate » decît realitățile imediate, mundane. « Celelalte » sînt tăcute și sînt sub/supra înțelese. Celelalte sînt etern înconjurate cu grijă infinită, cu rugă sînt conjurate în ritualul etern purificabil al artei. Cînd se întîlnesc cei « subțiați », ei de fapt numai se *recunosc*. Oameni care nu s-au cunoscut niciodată, care se întîlnesc preț de o clipă, (își) recunosc în celălalt sigiliul inconfundabil al unei « naturi înălțate », haloul indicibil al unei anume, adînci experiențe, care se proiectează în împlinirea « urmelor » lor exterioare, estetice. Necunoscîndu-se, ei aparțin unei aceleași familii. Comuniază prin tăcere împărtășirea unor acelorași valori, ce rămîn, prin chiar esența lor, subînțelese. Pentru a se despărți la fel de solitari, la fel de liberi, în pustiul revelației lor, știind prea bine că rămîn în contact, peste spațiu și timp, în interiorul mut al unei străluciri vaste și non-umane, manifestîndu-se plenar, pretutindeni.)





https://biblioteca-digitala.ro

expoziția națională a tineretului

Aurelia Mocanu (A.M.): Vă propun, în debutul dezbaterii noastre, doi termeni de comparație pentru expoziția de față: manifestarea de la Baia-Mare din mai-august 1988 și momentul marii desfășurări de producții ale atelierelor de tineri cu ocazia primirilor în Uniune, din primăvara acestui an, Care ar fi, prin această raportare, semnificația de eveniment, semnificația socială și artistică, puterea de cuprindere și autoreprezentare a Expoziției tineretului de la Teatrul Național?

Adrian Guță (A.G.): Se mai pot introduce doi termeni de comparație: Sibiu '86 și « Alternativele » bucureștene din '87.

A.M.: Ți se par apropiate ca anvergură?

A.G.: Mă refer la secțiunea de performanțe și instalații de la Sibiu, secțiune care în expoziția de față este slab reprezentată, cu toate că s-a dovedit în ultimii ani o componentă importantă a vitalității creației tinere. Iar « Alternative » '87 în București și expoziția națională de tineret de la Baia Mare, ca termeni de comparație, mi se par într-un raport de superioritate față de momentul '90. Au fost mai spectaculoase. Era o densitate mai mare de informație și de eveniment plastic.

A.M.: Nu a fost oare efectul de premieră, luarea la cunoștință asupra frontului de generație?

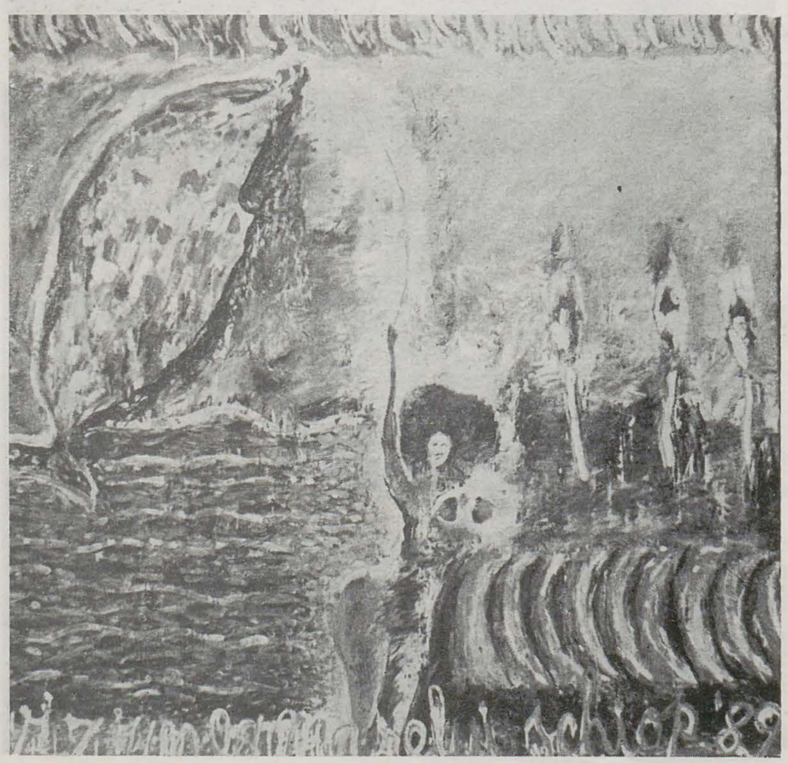
A.G.: Poate ar fi important să încercăm să ne explicăm de ce, în acele condiții restrictive — din plan organizatoric pînă la putința de exprimare — s-au făcut mai multe lucruri și mai semnificative decît răspunsul dat acum expoziției naționale de tineret.

A.M.: Cred că momentul de față este restrictiv în alt fel, mai corect spus destructurant. Sîntem angajați într-o sumedenie de urgențe sociale, instituționale, politice, obștești . . . În expoziție sînt rarisime lucrări datate 1990.

Ileana Ploscaru (I.P.): La expoziția de la Teatrul Național am avut în intenție o secțiune de artă experimentală și inter-media. Dar nu s-a răspuns acestui compartiment. Iar cele mai multe lucrări sînt datate 1986—1988.

A.M.: Teodor Graur semnează un « Lenin doborît », în 1990. Expoziția putea fi și ea, ca multe alte întîmplări românești, o « emanație a momentului ». Dar începem să ne ratăm momentele.

Călin Dan (C.D.): Încercînd să sistematizez, mi se pare simptomatic faptul că am pornit discuția în cîrje paseiste, cu nevoia de a recurge la evenimente expoziționale anterioare, oferite ca model. În felul acesta ne dăm seama mai bine că ne aflăm într-o situație de criză, ale cărei explicații sînt multiple. Dacă luăm momentul Baia-Mare — cel mai apropiat ca program cu ce se întîmplă la expoziția Tineretului '90, senzația mea este că posibila comparație este în defavoarea ultimei. Căci intenția expoziției de la Teatrul Național este o refacere, oarecum, a momentului Baia-Mare, într-un context mult mai larg de contact al publicului cu arta generației pînă la 40 de ani. Expoziția de la Baia Mare a fost strategic plasată perimetral pentru a fi ferită de ingerințele oficialităților. Or, din start un « remake » este sortit semi-eșecului. Doar dacă nu împrumută stilul hollywood-ian de superproducție cu vedete de ultimă oră. Se pare că vedetele de ultimă oră lipsesc aici. Fie cele organizatorice, cele participative, cele din spatele scenariului sau regiei. Pe de altă parte, a discuta o astfel de expoziție raportată la « Alternative » sau « Sibiu '86 » mută problema la nivelul concepției de expoziție. « Alternativele » au fost o expoziție de autor, iar Sibiul un workshop. Iar prin arcul Baia Mare '88 — București '90 lucrurile se văd astfel: apar



https://biblioteca-digitala.ro

nume noi, se retrag unele mai vechi și, din acest balans, situația în loc să se radicalizeze sau să se structureze mai bine, dimpotrivă devine mai laxă, mai diluată. Deși, dacă luăm nivelul individual, sînt artiști foarte interesanți prezenți aici. Remarc lucrarea lui Onucsan. Onucsan era o prezență și la Baia Mare, dar aici este poate mai puternic. Bandalac are o lucrare notabilă, de altă factură decît cea de la Baia-Mare. Sînt însă puțini artiști în jurul cărora se structurează o atmosferă, cei cu statut de vedetă.

A.M.: La Baia Mare erau vedete?

C.D.: Acolo era vedetă o anumită atmosferă. Nucleul central neo-expresionist, inspirat după sala Sălbaticilor de la Muzeul Ludwig.

A.M.: În ce sens «inspirat»?

C.D.: Ca simeză, ca tip de lucrări chiar, ca structurare a spațiului. O sculptură a lui Baselitz fixa centrul așa cum piesa lui Mircea Roman a fost expusă la Baia Mare.

A.M.: Nu a fost o întîmplare?

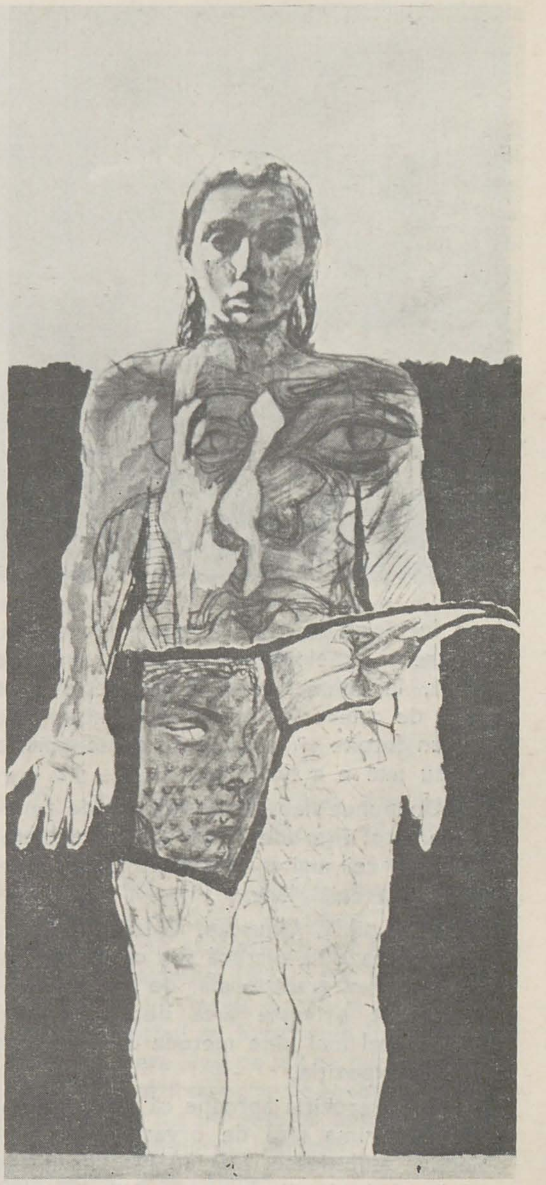
C.D.: Nu. Cred că programatic s-a căutat o corespondență a sălii centrale cu spațiul de la Ludwig, cu centrul Transavangardei. Acum problematica Transavangardei a obosit. Pentru noi nu mai e un factor de surpriză. Iar în al doilea rînd, din punct de vedere sociopolitic nu mai este atît de eficace ca polemică, iar din punct de vedere plastic momentul Transavangardei este limitat oricum, ca oricare altul. Pornind de la experiența cu pricina foarte mulți artiști caută alte formule. Remarcabil îmi pare cazul lui Mircea Tohătan care, după acea perioadă de expresionism figurativ, apoi semifigurativ spre informal, face acum niște lucrări de recuperare a kitsch-ului, revine oarecum la sărăcia subversivă a lui Ionică Grigorescu de la începutul anilor '80.

A.G.: Aș vrea să fac următoarea observație: dacă înainte de 1990 neo-expresionismul românesc era acuzat de import, acum, cînd s-a circumscris și s-a micșorat, de fapt, ca penetrație, își are momentul istoric potrivit, în agitația pe care o trăim.

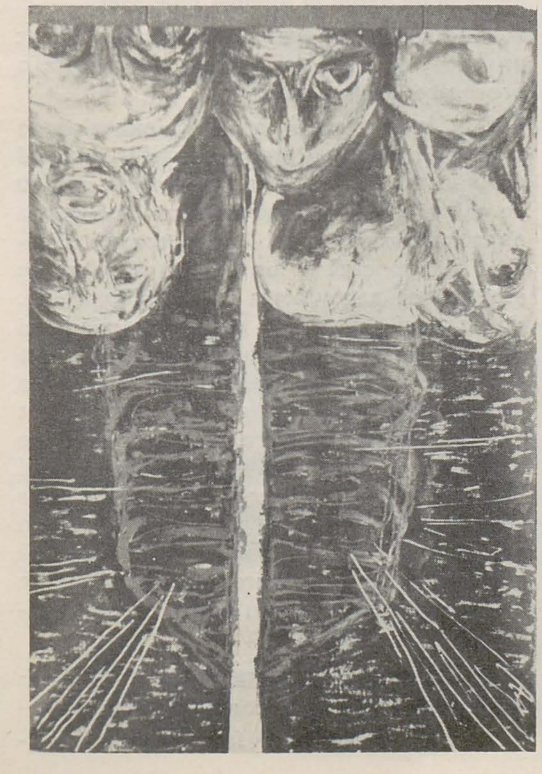
C.D.: Greu de discutat. La nivel strict de expresie vizuală, lucrurile au rămas în aceeași structură. Adică regina balului a rămas pictura. Sculptura are o prezență pentru mine ciudată. Foarte multă lume este atrasă de sculptura care se face la noi. Eu însumi am o atenție specială față de acest fenomen, dar și rezerve. Nu contest faptul că sculptura este o artă de maturitate, foarte dependentă de condițiile economice. Dar mă supără lipsa de diplomație cu care aceleași lucrări apar la interval de o lună în expoziții. Ceea ce dă senzația de sărăcie sau de neînțelegere a autopromovării.

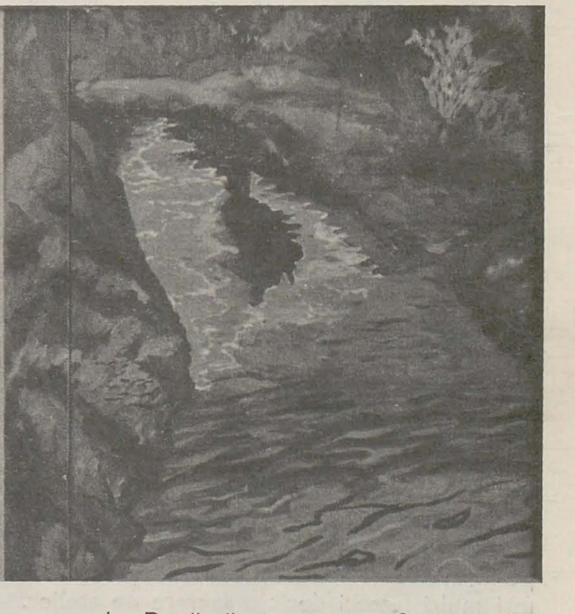
A.M.: Există într-adevăr un portofoliu de lucrări-carte de vizită al familiei de sculptori pe care se bazează, mental, selecțiile.

C.D.: Sînt cîțiva oameni de care trag toți pentru expoziții și pe de altă parte sînt cei cu formulă precisă care, deși tineri, nu-i văd doritori să se modifice. Ceea ce la pictori nu se prea întîmplă. Alt punct nevralgic, ce demonstrează o întreagă psihologie a breslei, este ideea că nu concep / trimit lucrări mari pentru că sînt greu de transportat. Este ceea ce am observat la Baia Mare. Aceasta probează o funciară inadaptabilitate a artistului la condițiile care-l determină. Artistul e nevoit să fie inventiv și subversiv. Trebuie să răspundă strangulării la care e supus dînd o replică. Dacă nu pot face lucrări de 15 m, și gîndesc la dimensiunile acestea, fac altceva. Structurile uriașe ale lui Napoleon Tiron, pe care le poate băga într-o valiză, nu sînt numai invenția lui ci și consecința unei situații dramatice.



Să urmărim celelalte secțiuni — grafică, spre exemplu. După părerea mea grafica nu există ca domeniu. Chiar secția de învățămînt este o secție de ordin tehnic, care te învață metode de imprimare ori abilități de graphic design. Într-o expoziție de acest tip nu există grafician în sine, există pictor, sculptor, artist — în speță, ori «actor». Momentul este lamentabil atunci cînd trebuie să te apropii

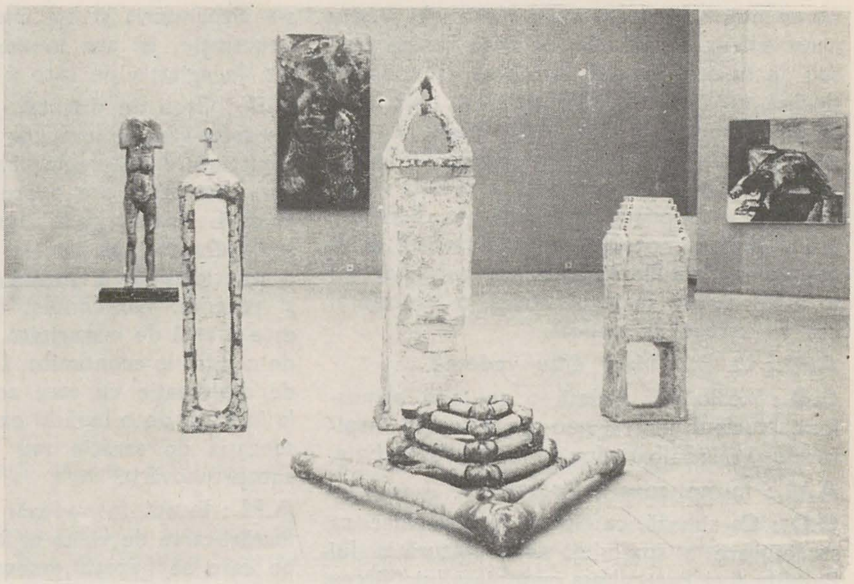




p. 56
AUREL IOAN MUREȘAN
BARTHA SANDOR

p. 57
STELA LIE
MARILENA PREDA SÂNC
ANDREI CHINTILĂ

https://biblioteca-digitala.ro



de o lucrărică de grafică pentru a o diseca. Concurența e neloială. Există deci lucrări de pictură, în tehnică grafică, iar restul sînt lucrări de cabinet ce trebuiesc contemplate dintr-un fotoliu și care țin de o mentalitate care nu mai e a noastră.

I.P.: Un punct slab al expozițiilor de panoramare este, într-adevăr grafica, care, paradoxal, are cei mai mulți participanți, scriptic, ca și la Baia-Mare.

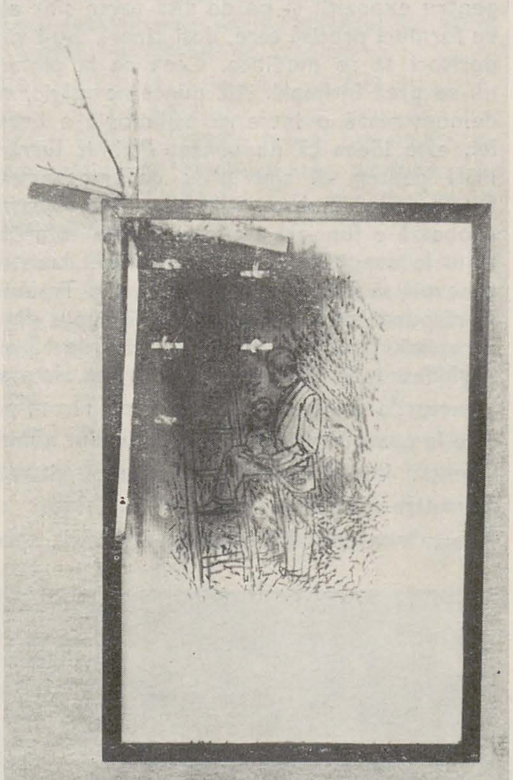
C.D.: De pildă, Onuscan, Cristina Passima mă interesează ca pictură sau ca obiect, nu în delimitarea tradițională, de lucrare grafică. Iar cît privește arta decorativă, aici se relevă cel mai bine metoda desuetă de a concepe expoziția.

I.P.: Dar expoziția aproape că s-a făcut singură. În prima fază de organizare a avut obiective ambițioase. Dar au răspuns foarte puțini artiști, și mai ales promoțiile '87—'89, care încă nu sînt semnificative ca anvergură. Am făcut apeluri repetate la filiale. Lucrările s-au strîns — după prima dată oficială a vernisajului — în două luni.

C.D.: Cred că ne vom referi la Baia Mare ca la o obsesie. De fapt mulți expozanți de acolo nu au răspuns apelului de la București. Atunci a fost un impact foarte important între artiști, dar care nu trebuia reiterat. Trebuiau făcute extrase, expoziții restrînse cu o singură idee, cu doi-trei oameni.

I.P.: Am intenționat asta în secțiuni, în acele spații buzunar, ele însele de o plasticitate spectaculoasă. Am invitat artiști să conceapă acțiuni în momentul vernisajului, în aceste spații. Dar nu s-a dat curs acestei secțiuni de inter-media.

C.D.: Să revenim atunci la « Sibiu '86 ». Era vorba și despre o artă a spectacolului în acele performanțe și instalații, care implică mult mai mulți factori decît o lucrare de atelier. Atît timp cît acest limbaj nu e asimilat la nivelul mentalităților, nici chiar în cadrul breslei, aceste manifestări nu constituie un fenomen. Ceea ce s-a întîmplat la Sibiu între o sută de oameni, într-o privință, a rămas acolo, n-a difuzat. Și mai mult, nu a devenit un instrumentar firesc de lucru, iar nu doar o experiență. Noi nu putem avea obrăznicia



să exprimăm niște probleme care sînt lămurite din punct de vedere metodologic de 30 de ani. Ar trebui să le folosim în mod firesc, așa cum folosim gravura, dalta, pensula.

I.P.: Eu cred că nu s-a răspuns participării la expoziție și din cauza prejudecății « Salonului ».

C.D.: Nu cred că este o prejudecată. Oamenii au nevoie de cadre mult mai libere. Salonul e un lucru desuet, poate un rău necesar. Ideea de expoziție-mamut, de categorisire ca « tînăr » și nimic altceva, eu cred că deja plictisește. Singurul avantaj al expunerii de acest fel este demonstrația că cei cu adevărat tineri sînt slab pregătiți, « beneficiind » de un învățămînt dezastruos și de condiții de afirmare dintre cele mai proaste. Iar cei pe care se miza în această expoziție nu mai sînt tineri, deși puterea politică și culturală îi consideră ca atare. Noi nu mai vrem să fim tineri. Avem nevoie de alte condiții de dezvoltare. La nivelul oficialităților nu s-a găsit alt mod de a recunoaște efortul, chiar dureros, al acestor generații, decît în a face o expoziție a « tineretului ».

I.P.: Consideri deci că saloanele și-au trăit traiul.

C.D.: Categoric. Artiștilor trebuie să li se confirme conștiința că trăiesc într-o libertate care le permite să se grupeze conform unor cu totul alte interese decît cele false de gen: « noi pictăm, hai să expunem împreună », « noi sîntem cei cu happening-ul ». În ziua de azi expozițiile se fac conform unei idei precise și provocatoare, care rareori aparține artistului, sau aparține acelui artist care, în **acel moment,** e un gînditor, un critic al problemei. În expozițiile de autor, un critic își alege artiștii din toate colțurile lumii pentru o idee trăznitoare. Acest tip de expoziții face operantă viața expozițională. Din moment ce viața expozițională este privată la noi de fenomenul de piață, nu văd de ce să nu expui în numele unei idei.

A.G.: Probabil că această expoziție s-a dorit un bilanț al unei alte culturi și totodată o provocare pentru viitor.

C.D.: Sînt perfect de acord că expoziția de la Teatrul Național are un caracter profund documentar. La palierul generației sub 40 de ani nu avem un instrumentar bine pus la punct ca documentare. Atunci această expoziție funcționează ca un fel de paleativ. Nu este o idee pentru care să faci o expoziție. Dar bine că este și așa. În al doilea rînd, cei care au fost în contact cu fenomenul de artă tînără au un cu totul alt impact decît acea parte din public, de pildă, care nu a văzut expoziția de la Baia Mare. Zeci de oameni se bucură cînd parcurg sălile Teatrului. Faptul că nu au celălalt reper este o scuză. Dar noi, cei avizați, n-avem altă scuză și putem cădea în neprofesionalism și imoralitate dacă împărtășim aceeași părere. Lucrurile sînt de fapt într-o stagnare sau într-o ușoară scădere.

A.G.: Eu cred că a existat și un motiv pragmatic pentru care s-a configurat astfel expoziția, strict cumulativ. A fost vorba, în subsi-

https://biblioteca-digitala.ro

diar, de o concentrare de nume și de lucrări pentru o prospectare de impresariat.

C.D.: Doar la nivel strict documentar, cred. Căci nici un impresar nu ia numai ce-i oferi. Își face doar o idee și prospectează singur atelierul.

A.M.: De ce există totuși un impact pozitiv al acestei expoziții de tineret la cea mai mare parte din generațiile de vîrstă medie?

C.D.: Circumspecția unei generații vîrsnice față de tineri este un fapt real, alimentat și de nivelul informațional între creația unei generații și a alteia. S-a lansat ca un clișeu ideea importului transavangardei. Dar, în același timp, se remarcă în expoziția de față exact o bună parte din curentul transavangardist, chiar obosit și repetitiv. Cred că de fapt publicul din breaslă a fost furat de ansamblul expozițional, de senzația de opulență la care nu se aștepta, fiind mai puțin atent în a analiza lucrare de lucrare.

I.P.: Spațiul de expunere revine ca un leitmotiv.

A.M.: Traseul de expunere e variat și imprevizibil, labirintic. Regimul de lumină se schimbă cu fiecare încăpere. Se evită oboseala tipică de galerie.

Cristian Neagoe (C.N.): Față de Baia Mare spațiul de față mi se pare a avea avantaje și dezavantaje. Cred că scările fragmentează traseul, dar compartimentarea sus-jos mi se pare folositoare, ca la cursele navale: puntea 1, 2, 3, iar balustradele folosesc eventualelor « sinucideri ».

A.M.: Atunci cum te simți tu, care ai lucrări pe două punți?

C.N.: . . .

A.M.: Care este părerea ta despre această expoziție, față de cea de la Baia Mare?

C.N.: Este altceva. La Baia Mare a fost prima dată. Este o valorizare strict subiectivă. Simt că lipsesc aici niște oameni. În '88 am înregistrat expoziția ca o explozie. După doi ani te-ai fi așteptat ca fenomenul să inunde. Ultimii doi ani trăiți în România mi se par concentrați și duri în disperare. Ori te făceai contabil ori lucrai mai mult. Aici, la Teatrul Național, am simțit o diluare a simezei.

C.D.: Muzeografic vorbind, expoziția din '90 este mai coerentă, mai liniștită. Diluarea mi se pare de ordin programatic. Revin la lucrarea lui Graur, care face figură discordantă. Cunoscîndu-i atelierul pot să spun că face parte dintr-un program coerent. Or, chiar dacă nu au lucrat foarte mult în ultimii doi ani, mulți tineri artiști nu arată o constanță, o direcție programatică. Oamenii s-au lăsat încălecați de evenimente, sau au replicat la evenimente cu tonus egal. Obstrucția devenea din ce în ce mai violentă dar ei practicau același tip de protest.

Mihai Oroveanu (M.O.): Și mie mi se pare altceva decît Baia Mare, nu calitativ ci strict muzeografic. Am dat mai multe șanse lucrărilor.

A.G.: A ieșit mai cuminte . . .

M.O.: . . . Mai aerisită, într-un spațiu mai mare. Încercăm să corectăm, de-acum înainte, accidentele stupide ale acestui circuit. A fost de fapt o primă aventură expozițională cu acest spațiu. Cît privește reprezentarea generațiilor de tineri artiști, expoziția nu oferă o imagine foarte exactă. Sculptura mare aproape că lipsește. Grafica este cu mult mai interesantă.

A.M.: Crezi că o expoziție de tip mostră mai are oportunitate?

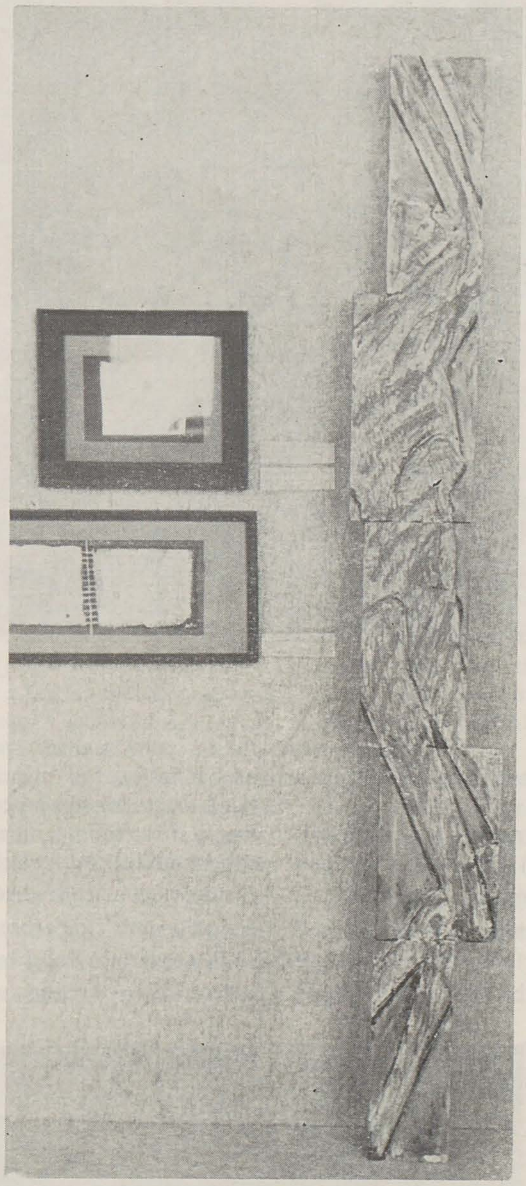
M.O.: Dimpotrivă. Noi am fost puși în situația să investigăm. Încerc să mă opun ideii de salon pentru a nu prelungi vechi superstiții. Salonul l-aș face cu haz, la Muzeul Național de pe Splai, cu toate lucrările în ordinea venirii, aranjate de sus în jos, chiar pe sistemul salonului 1800. Juriul se ținea de o frînghie într-un careu cu ficuși și banchete la mijloc, arătînd cu bastoanele lucrările notabile. Cînd era bine de tot se punea jobenul în baston. E hazul care ține de epoca saloanelor.

I.P.: Nici noi nu am respins autorii. Am restrîns doar numărul lucrărilor acolo unde se ofereau prea multe.

C.D.: Ca să marcăm sfîrșitul întîlnirii noastre, mi se pare că sîntem de acord: această Expoziție națională a tineretului este tipică pentru starea de amestec și incertitudine în care trăim, prin opțiunile ei estetice, ideologice și tehnice. Lumea va trăi în bulversare. Nu va mai fi acea clară stratificare: « noi împotriva puterii ». Tensiunile vor fi mult mai difuze și vor rezista mult mai puțini la ele. Dar cei care vor rezista vor fi, probabil, mai buni.

p. 58
MIRCEA TOHĂTAN
IULIAN OLARIU
TIMOTEI NĂDĂȘAN

p. 59
CARMEN TEPȘAN
VALERIU MLADIN
RADU IGAZSAG



https://biblioteca-digitala.ro

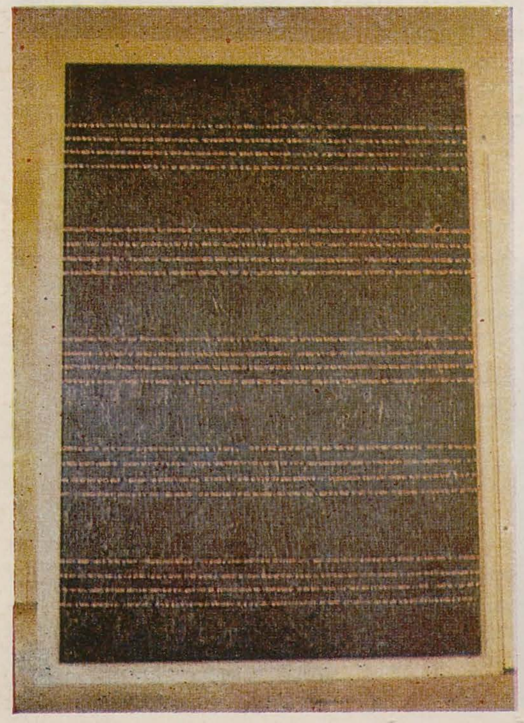
un destin: pictorul cristian paraschiv

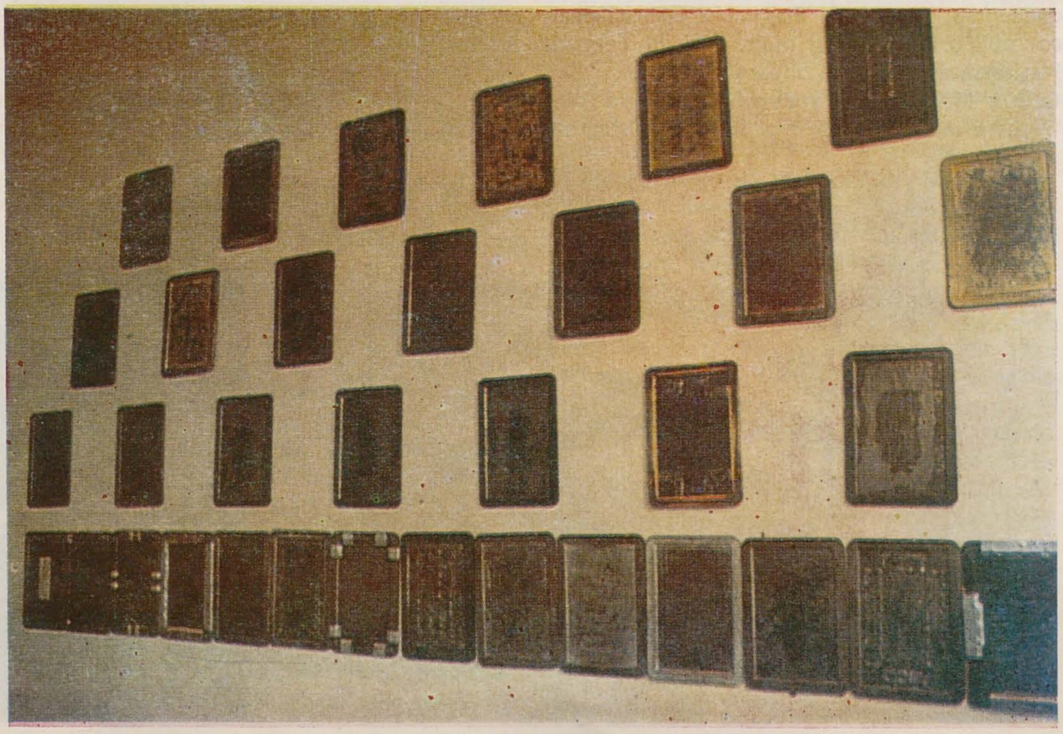
marin gherasim

Pînă în anul 1986, cînd Cristian Paraschiv s-a stabilit la Paris, demersul plurivalent al pictorului ar putea fi subsumat conceptului de « căutare a arhetipului ». Cercetător asiduu al resurselor expresive ale actului pictural, manifestînd un interes constant și o curiozitate vie pentru descoperirea de noi stări de agregare ale picturii, Cristian Paraschiv s-a identificat încă din țară cu tipul de artist experimentator, dovedind o remarcabilă suplețe conceptuală și tehnică. Căutarea « emblemelor locului », a acelor imagini încărcate de trecut, de spiritualitate autohtonă — ciclul « Relicve », ciclul « Strunga » — cicluri dezvoltate pe durata mai multor ani, revelau, pe lîngă omul avid să-și definească o atitudine și o ascendență moral-spirituală, un artist deosebit de înzestrat, preocupat de ontologia actului pictorial, a actului artistic în general (preocuparea lui mergea de la desen, tehnici mixte pe suporturi insolite pînă la fotografie și instalații). Subliniez această vocație pe care artistul o manifesta încă din țară pentru descoperirea de noi ipostazieri ale actului creator, îngemănarea organică a căutării în sfera ideatică cu cea săvîrșită în zona fundamentală a limbajelor artei. Precizarea o consider importantă și revelatoare pentru înțelegerea evoluției ulterioare a pictorului.

Ultimii ani petrecuți în țară au fost marcați de neliniștea căutării de sine, de o coborîre în meandrele vieții subconștiente ce tulburau viziunea apolinică a perioadei emblemelor arhetipale. Acum se instalează tema cuplului bărbat-femeie, a masculinului și femininului resimțite cu fior dramatic. Morfologic, imaginile sînt subsumabile unui expresionism conceptual în care dramele existențiale se exacerbează și se sublimează la nivelul intelectului. Impactul cu mediul vieții occidentale, a Parisului, avea să-l marcheze intens pe artist. După mărturisirea pictorului, conștiința cît și sensibilitatea i-au fost realmente asaltate de informații vizuale (dar și de natură senzorială) noi, deosebit de puternice. Reclama luminoasă, ambalajele frapante prin intensitatea și strălucirea culorii, atmosfera vie a străzii, vestimentația tinerilor, imaginea alertă, « fracturată » a televizorului, noutatea absolută a materialelor vieții urbane occidentale, toate au avut un efect de șoc asupra psihicului și sensibilității artistului.

Primele imagini pariziene reflectă cu o rară pregnanță șocul resimțit: imaginea se încarcă de violență cromatică (abundă culorile pure, roșul în special, dar și verdele crud, albastrul strălucitor, contrapuse sincopat), materia devine agresivă, inconfortabilă. Materiale noi ocupă suprafața imaginii — rășini transparente ori opace, decupaje din materiale publicitare, obiecte disparate colorate, integrate în materia colorată (culori acrilice), plasa de sîrmă devine uneori suportul acestor materiale. Ele se pun în slujba exprimării unei sensibilități biciuite, agresate dar și paradoxal fascinate de această realitate cu totul nouă artistului. Răspunsul pictorului la această realitate este unul complex, etajat, în care nu este antrenată doar sensibilitatea, ci întreaga ființă. Este un răspuns cultural și existențial totodată, ce propune un dialog intens între realități semnificante antinomice.





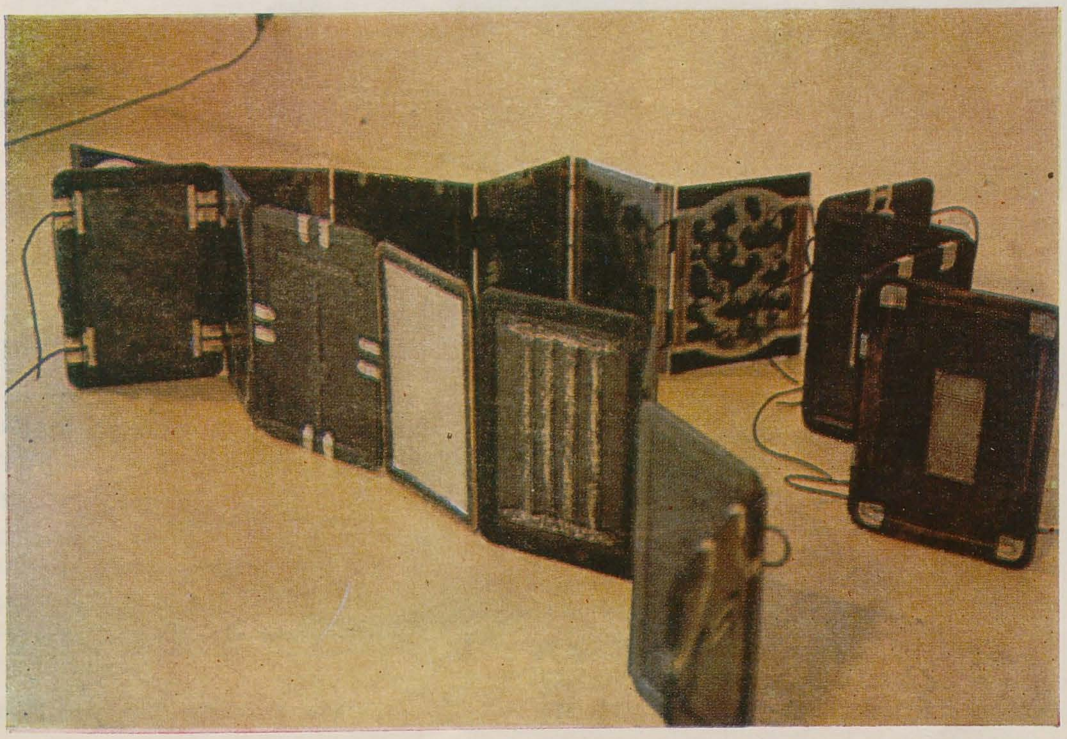
https://biblioteca-digitala.ro

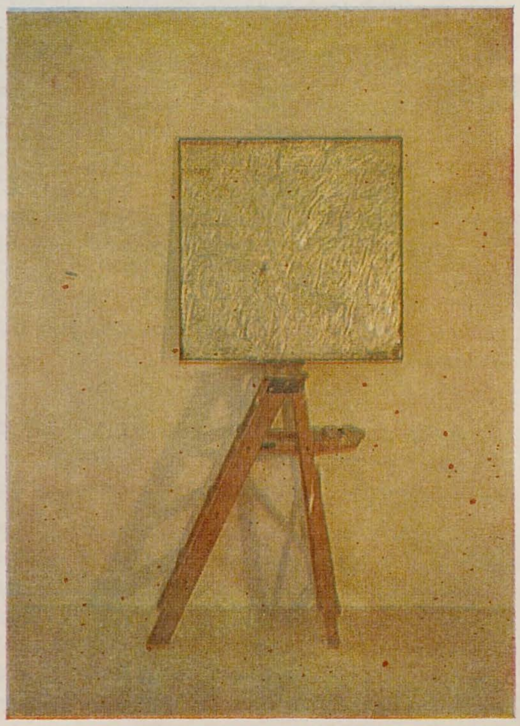
Amintirea unor embleme ale spațiului de origine (chipul unui înger, al unui apostol, figuri hieratice de sorginte bizantină, imagini de regulă alb-negru sugerînd spațiul memoriei) sînt înglobate în « vacarmul » colorat, carnavalesc, agresiv al imaginii. Efectul este frapant, declanșează semnificație, însă una nediscursivă, străină de orice intenție didactic-moralizatoare. « Tabloul » însuși scapă de sub constrîngerea cadrului paralelipipedic, iese în spațiu, devine neregulat, capricios, tinde spre ilimitare (seria intitulată « Ștampila », « Dialog », « Ochelarii »).
Informația vizual-tactilă este luxuriantă, exacerbată, exotică (artistul vorbește de influențe peruviene, mexicane). Trimiterile culturale din subtext sînt bogate, nediscriminatorii. Important de subliniat este că pictorul dobîndește o tot mai acută conștiință a faptului (= faptei) artistic ca realitate autonomă. Într-un text programatic recent, Cristian Paraschiv vorbește despre o « logică a materialelor », despre opera ca « exercițiu », despre « utilizarea de materiale foarte diferite, cu structuri surprinzătoare: ardezia, rășinile sintetice, oglinzile, blănurile, fotografia de-constructivă, sau imagini-suport de factură contabilicească, signalectică », inducînd, toate, valențe simbolice proprii, conotații specifice. Pictorul nu utilizează materialele (cît și relațiile dintre ele) în sine, nu estetizează, evită actul pur calofil. Între imaginea mentală, cea retiniană și materialele ce o întrupează se stabilesc tensiuni secrete, reciproc stimulative, de natură pur poetică, ne-discursivă. Imaginea își păstrează astfel o fecundă ambiguitate semantică și expresivă — materiile folosite dobîndesc un subtil caracter mediumnic, non-descriptiv. Ele trăiesc în sine (într-o primă instanță). Asociate neașteptat, creează « surpriza tactil-vizuală »; în același timp favorizează transmiterea energiilor psihice, afective, motorii etc. Este evitată astfel capcana « autonomiei formale » golite de substanță, ce duce la descărcarea de energie spirituală, la decorativitate. Acțiunea de a picta, gestul, materialele « se încarcă », devin purtătoare de tensiune psihică: actul însuși al pictării devine act existențial.
Ultimul ciclu de lucrări expus în atelierul pictorului, pus sub semnul vocabulei *Le devoir* (a datoriei în înțelesul imperativ de « ce trebuie să fac »), relevă aceeași curiozitate prospectivă în realizarea « stării de punere în formă » (concept predilect al pictorului).
Ardezia (negrul este culoarea limbajului, afirmă artistul, « scriitura poate fi considerată ca suplimentară limbajului vorbit », un alt mod al limbajului), *oglinda* (în care materia plastică aplicată se reflectă pe sine narcisiac), « *Saprofitele* » (imagini destructurate și restructurate, fixate ca într-un insectar), *blănurile* (utilizate ca suport și termen de dialog cu alte materiale aplicate prin care Cristian Paraschiv obține tensiunea ideatică și expresivă dintre « natural » și «artificial »), *planșele contabile*, cu rețea rectangulară utilizată ca tramă-suport peste care irupe o scriitură capricioasă, alertă, produsă pe căile « automatismului psihic » și motoriu, *cărțile de ardezie* (asocierea ardeziei cu plumbul și scriitura ușoară, imaterială a grafitului, ipostaziază cu totul neașteptat obiectul « carte », conceput ca întîlnire insolită de « medii » eterogene). În fine, picturile «negre» (negrul ca înglobare și anihilare a culorii ce subzista « învinsă » dedesubt, peste care sînt trasate « portative » apte a coagula o stare de muzicalitate, monodia bizantină ori cîntul gregorian).
Cu aceste pînze continuitatea cu temele « matricei bizantine » săvîrșite în țară se realizează firesc și simplu, comunicarea cu sursele este de adîncime, evitată citarea facilă. Pictorul refuză recuzita formală descriptivă, încercînd să capteze doar duhul locului de proveniență. Ultima serie de pînze ale pictorului (seria de pînze albe și seria de picturi negre) are ceva din austeritatea artei țărănești, mărturisind puterile formative ale unei matrici creatoare.
Cristian Paraschiv este în plină efervescență creatoare și sîntem îndreptățiți să așteptăm (cunoscîndu-i curiozitatea iscoditoare) în următorii ani opere mirabile, ce vorbesc despre un pictor român cu destin.
iulie 1990

Ochelarii, 1987
Cîntec gregorian IX, 1990
Instalație, 1989
Cărți de artiști, 1989
Instalație, 1990

CRISTIAN PARASCHIV (n.1953)

EXPOZIȚII PERSONALE ÎN ȚARĂ ȘI STRĂINĂTATE
1978 — Galeria Orizont, București
1982 — Galeria Simeza, București
1983 — Galeria Helios, Timișoara
1983 — Galeria Pro-Arte, Lugoj
1984 — Galeria Epipeda, Atena
1986 — La Galeria du Marais, Paris
1987, 1988 — La Galérie du Marais, Paris
1988, 1989 — Cité Internationale des Arts, Galerie Sandoz, Paris
1989 — La Coupole, Paris
1990 — Galeria Euro Artistes, La Courneuve, Franța
SALOANE și EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE
1986, 1988, 1990 — Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Paris
1986, 1988 — Dessin 86 — Pecs, Ungaria
1986, 1987, 1988 — Salon Figuration Critique, Paris
1986, 1987, 1988 — Salon d'Automne, Paris
1988 — Triennale Mondiale d'estampes petit format, Strasbourg
1988, 1989, 1990 — Salon Réalités Nouvelles, Paris
1988 — Salon de Mai, Paris
1989 — Achat F.N.A.C. Paris — Achiziție pentru Fondul Național de Artă Contemporană
PREMII
1979 — Bursă pentru pictură acordată de UAP
1979 — Premiul II, la Concursul Internațional al tinerilor artiști, Sofia, Bulgaria
1981 — Premiul I — Atelier 35, București
1984 — Mențiune specială, Concursul internațional de pictură, Cagnes-sur-Mer, Franța
1986, 1987, 1988 — Atelier. Cité Internationale des Arts, Paris
1990 — Premiul III la Concursul Internațional de pictură Manuel Scorza, Bruxelles, Belgia





https://biblioteca-digitala.ro

bienala văzută din pavilionul românesc

convorbire cu mircea spătaru

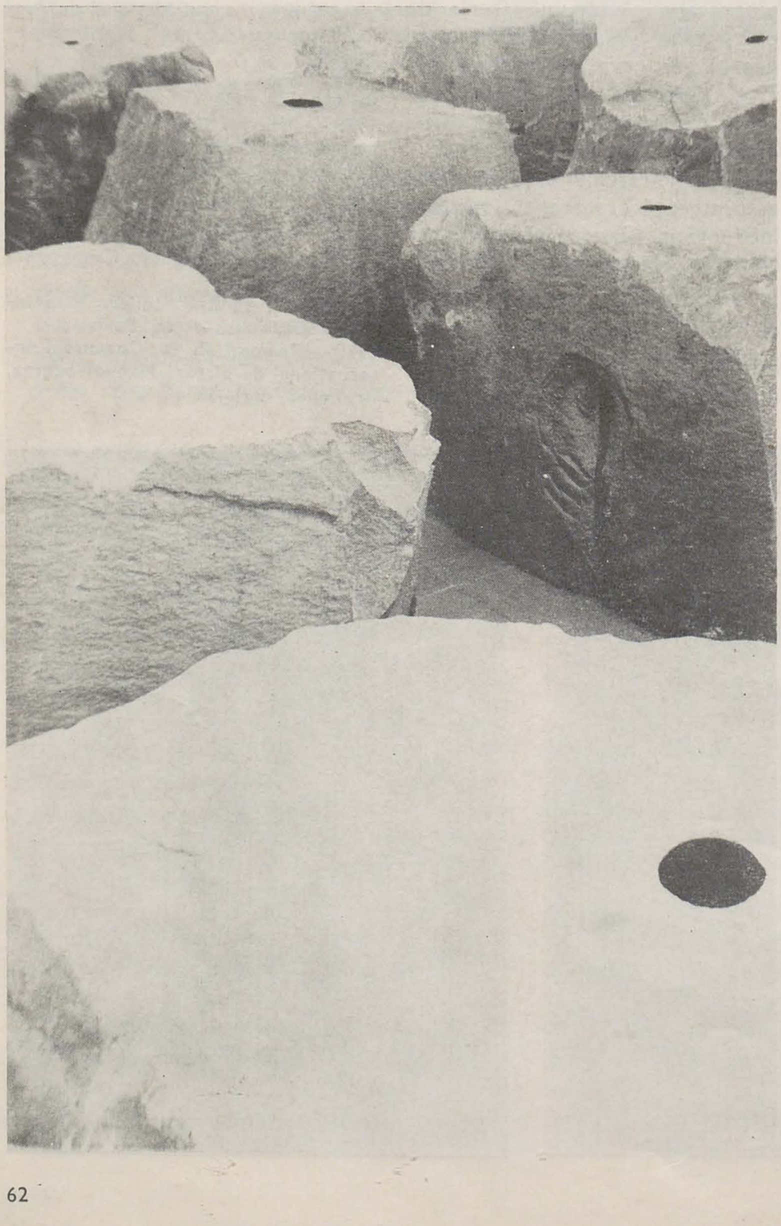
Adrian Guță (A.G.): Anul acesta, pavilionul României la Bienala venețiană a fost personalizat de opera dumneavoastră. În discuția de față vă solicit opiniile atît din punctul de vedere al observatorului, cît și al participantului la acest important eveniment cultural internațional. Prima întrebare se referă la atmosfera și la emulația pe care o stîrnește de obicei marea confruntare artistică de la Veneția — deci: cum a fost ediția din 1990 a Bienalei?

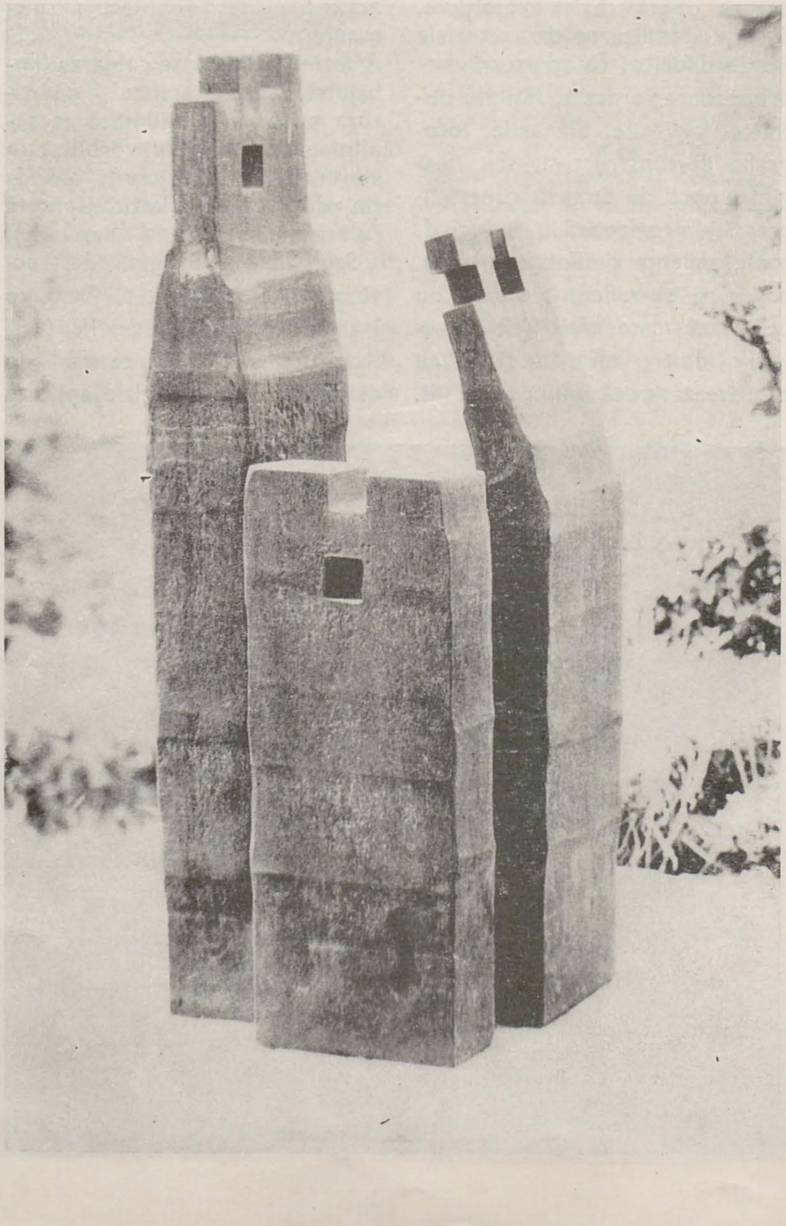
Mircea Spătaru (M.S.): Din punctul meu de vedere, văzînd și alte bienale (mă gîndesc acum la cea a Tineretului, de la Paris, din 1973 — ediție foarte importantă, zic eu), Bienala de la Veneția — 1990, în totalitatea ei, mi se pare o reușită mai mult în inventica formală. Simt un gol și o lipsă de creativitate. Cred că se exagerează prin faptul că direcționarea artei, a creației, este foarte mult în mîna comercianților și a administratorilor artei. Acordarea premiilor a fost girată de critică — « tratativele » erau pe față, dar mi s-au părut și influențate de galeriști, de marile sisteme de galerii internaționale.

A.G.: Aceasta impietează asupra ținutei Bienalei?

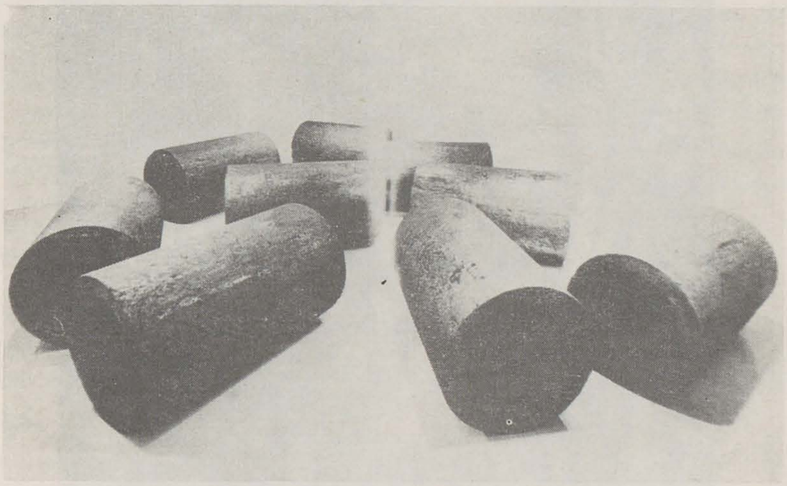
M.S.: Într-un fel. În manifestarea de la Veneția apar artiști trimiși de țările lor, nu selecționați de organizatorii Bienalei, de critici, cum se întîmpla în Bienala de la Paris. Pentru secțiunea « Aperto » (a tinerilor) însă, organizatorii sînt cei care au hotărît componența.

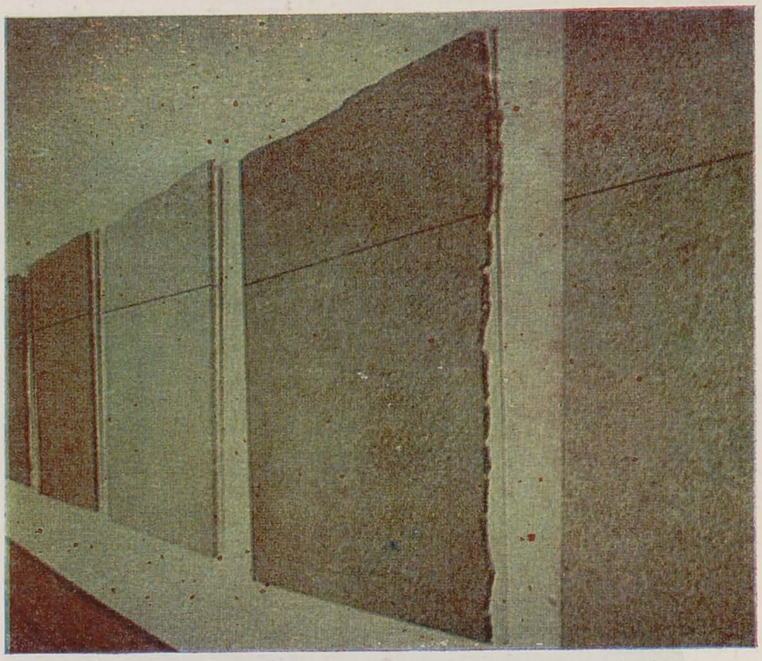
A.G.: Ce v-a atras atenția în legătură cu actualitatea plastică mondială, așa cum apare ea la Bienala venețiană?





ANISH KAPOOR (Marea Britanie)
EDUARDO CHILLIDA (expoziția «Omagiu lui Eduardo Chillida»)
TOSHIKATSU ENDO (Japonia)
GIOVANNI ANSELMO (Italia)





M.S.: Un lucru bun, cred, este faptul că în această manifestare pavilioanele naționale nu mai sînt populate de foarte mulți artiști. În aproximativ jumătate din cazuri, era vorba de unul sau doi reprezentanți. Aceasta înseamnă, presupun, că nu se mai caută doar lucruri interesante, apariții care nu se știe încotro vor duce; se mizează pe oameni care au în spate, în lucru ori în perspectivă — operă.
Direcții, tendințe — azi? Greu de spus. Ele sînt mai degrabă **inventate,** cred; nu prea sînt vizibile. Există o familie spirituală a unor ani sau a unor decenii care se face simțită, mai mult sau mai puțin, în operele artiștilor. M-am întrebat, pe cînd eram la Veneția, dacă ceea ce numim «happening» sau «instalație», procedee de a pune în valoare lucrarea de artă, zic eu, reprezintă ceva distinct de creativitatea sau creația așa-zis clasică; este, cred, doar un mod de a prezenta și a înțelege lucrurile. Eu am reușit să pun în valoare ceea ce expuneam, nedînd importanță amănuntului în ce «sertar» stilistic ar putea intra... Am mai observat că asistăm la o întoarcere către problemele omului, individuale, subiective...

A.G.: Pentru aceasta pledați și dumneavoastră prin selecția de lucrări pe care ați prezentat-o, după părerea mea.

M.S.: Da. Am insistat de-a lungul anilor și pledez pentru această formă de expresie (a umanului); ea îmi este proprie, dar nu pentru asta o respect; o direcționez spre reprezentarea datelor care îmi aparțin.

A.G.: Acordarea premiilor a coincis întrucîtva cu opțiunile dumneavoastră?

M.S.: Acordarea premiilor, de obicei, în contextul confruntărilor culturale de asemenea anvergură, este un lucru care nu poate fi făcut bine și mulțumitor în general... Părerea mea este că premiile puteau lipsi la Veneția...

A.G.: Introduc o falsă ierarhie?

M.S.: Da. Cînd pavilioanele includ ansambluri atît de complexe de lucrări, opere atît de diferite în opțiunile plastice, nu cred că pot funcționa decît judecăți convenționale. Oricum, este un lucru care se face după criterii prestabilite. Am avut impresia — nu numai eu — cînd s-au anunțat premiile, că nu s-a ținut seama de realitatea pavilioanelor. Exemple există destule: au fost distinse țări din Africa ce expuneau pentru prima dată, pavilionul sovietic probabil pentru «perestroika», premiul de sculptură s-a acordat pentru niște fotografii... Să vedem poate, în toate acestea, și semnele unei atitudini de confirmare a anulării treptate a diferențelor între ramuri, discipline.

A.G.: Iată de ce am insistat asupra chestiunii premiilor: americanii s-au situat printre laureați și anul acesta — cazul Jenny Holzer. Pe de altă parte, gîndindu-mă și la succesul lui Jasper Johns în ediția trecută, putem, din pricina aceasta, vorbi de o revenire în forță a școlii americane în prim-planul vieții artistice mondiale?

M.S.: Cred că da. Urmăresc mai de mult ce se întîmplă în Statele Unite, ce se întîmplă cu implantarea artei americane în Europa, și cred că trebuie să constatăm o continuitate în acest fenomen, să notăm influența considerabilă pe care o au artiștii americani. Astfel, premierea lui Jasper Johns și a lui Jenny Holzer nu constituie o surpriză. În America, fenomenul artistic, deosebit de complex, este promovat într-o manieră greu egalabilă; investițiile sînt mari, prezența presei și a criticii — masivă și foarte activă.

A.G.: Într-un prim dialog pe care l-am avut imediat după întoarcerea dumneavoastră din Italia, îmi semnalați ca pe unul din «capitolele» cele mai interesante ale Bienalei, secțiunea «Aperto '90», adică prezența concentrată a artei tinerilor. Puteți detalia această chestiune?

M.S.: Ceea ce a fost prezentat în afara pavilioanelor naționale, mi s-a părut mult mai interesant. Important este poate și faptul că, pentru secțiunea la care vă referiți, selecția s-a făcut de către un grup de critici, cei aleși nemaireprezentînd de această dată țări — deci puteau apare, dintr-o țară, mai mulți, ori nici unul. Uimitor la acești tineri era că parcă urmaseră o singură școală — «școala» în sensul că asistaseră la același «spectacol» și trebuiau să-l rezume, trebuiau să-și spună părerea despre el... Era o «familie» cu membri diverși, care văzuseră același «spectacol». Există o lume pe care tinerii o înțeleg, o simt..., dar nu neapărat la fel — cei din Vest și cei din Est; vreau să fac însă o precizare: am văzut cîțiva tineri artiști ruși ale căror lucrări evidențiau o încărcătură spirituală specială — veneau cu un «bagaj» extraordinar de divers, nu formal (mai puțin din punctul acesta de vedere), ci structurat pe o altă dimensiune a istoriei și a geografiei. Întrebarea pe care mi-o puneam atunci, acolo, era dacă în momentul de față, tinerii din România...

A.G.: Chiar voiam să vă întreb: cum credeți că s-ar fi înscris tineretul artistic românesc într-o asemenea concertare?

M.S.: Din cîte știu eu despre actualitatea de la noi — a tinerilor —, cred, din păcate, că puțini ar fi putut intra, eventual, în atenția factorilor de decizie pentru selecția respectivă. Sînt convins că dacă se circulă, dacă deschiderea va fi reală, dacă libertatea de creație nu va fi o vorbă goală, avem toate șansele de a fi bine reprezentați și de artiștii tineri, chiar foarte tineri, nu numai la Bienala venețiană ci, în general, în manifestările internaționale.

A.G.: Este vorba, deci, de o cunoaștere cît mai rapidă și eficientă, apoi posibilitatea de reprezentare, grație acestei cunoașteri...

M.S.: Este vorba mai întîi de școala care se face la noi. Apusul are o altă structură și cu tinerii de acolo se întîmplă cu totul altceva. La noi școala tinde acum către profesionalism. Dacă în școală, în academiile de artă în primul rînd, nu se va întîmpla ca profesori și studenți să meargă în întîmpinarea

https://biblioteca-digitala.ro

OLIVIER MOSSET (Elveţia)
HUBERTUS GIEBE (R.D. Germană)

BERND şi HILLA BECHER (R.F. Germania)

fenomenului european, nu văd şanse de reuşită. În România, influenţa şcolii va fi, încă pentru multă vreme, hotărîtoare în formaţia artistului care se vrea profesionist. Cu toate acestea, se învaţă deocamdată destule lucruri de fapt inutile.

A.G.: Eu cred că există o contradicţie ce ar trebui cît mai repede rezolvată — între un sistem de învăţămînt superior artistic depăşit şi faptul că efervescenţa în arta tinerilor noştri este reală (chiar dacă nu ca fenomen generalizat), ei dovedind şi apetit pentru competitivitate pe plan internaţional. Dacă Şcoala va furniza, să zicem, doar nişte scheme morfologice moderne pe baza cărora tineretul să-şi constituie propriile sintaxe, lucrurile vor merge probabil spre bine . . .

M.S.: . . . Vor merge spre bine cîtă vreme ambiţia Şcolii nu va fi aceea de « a da pieţei » artişti. Dacă faptul acesta este bine înţeles şi de către studenţi şi de către profesori, se poate întîmpla ceva pozitiv. Dacă se înţelege că trebuie asigurate celor care vin în şcoală o atmosferă de lucru, o libertate de mişcare pe toate planurile, cu oameni care şi ei, prin creaţia lor, să fie, indiferent de vîrstă, mereu tineri şi scormonitori, adică oameni care caută mereu să se depăşească, atunci — da, putem spune că Şcoala are un rost.

A.G.: Profesorii, fiind deschişi în propria operă şi în propriile căutări pedagogice, vor putea oferi **deschidere** şi studenţilor.

M.S.: Trebuie să vorbim mai puţin de pedagogie, pe care se bate atîta monedă, cît, mai mult, de personalităţi, de exemple de artişti care să fie asemenea tinerilor care vor să ajungă cît mai departe. Ajutorul pe care îl poate avea un tînăr de la cel matur este opera şi exemplul pe care îl dă mentorul. Nu trebuie să mai ajungem la: « este un foarte bun artist, nu este un bun pedagog ». Dacă este un foarte bun artist, înseamnă că are toate datele de a fi luat ca exemplu; să fie considerat acel artist matur o « ştachetă », care trebuie şi poate fi depăşită.

A.G.: Fără ca prin aceasta să ajungem însă la mimetism, la exemplul impus mecanic de către acel bun artist-profesor, studentului.

M.S.: Da, nu am avut în vedere un asemenea aspect. De fapt, este imposibil să se creeze mimetism atîta timp cît nu este dorit/acceptat de ambele părţi.

A.G.: Să ne întoarcem la Veneţia şi să ne concentrăm atenţia asupra pavilionului românesc. Cu ce v-aţi înfăţişat la Bienală în calitate de reprezentant al artei româneşti!?

M.S.: Expun peste 300 de sculpturi în porţelan, mare parte — jumătate, cred — din cele care au fost aduse şi prezentate la Dalles. Greutatea (întîmpinată într-un fel şi la personala din Bucureşti) pornea de la spaţiul de expunere — pavilionul nostru fiind foarte vechi, nu mai corespunde nici ca arhitectură interioară actualităţii şi îţi trebuie un efort considerabil pentru a găsi un sistem de expunere care să pună în valoare opera.

A.G.: Deci era un spaţiu fix, a cărui structurare nu vă avantaja, nu vă permitea o desfăşurare a ideii.

M.S.: În acest spaţiu nu se poate ajunge decît la o soluţie-limită pentru a-ţi prezenta lucrările. Am găsit o rezolvare bună, integrînd grădina din faţa pavilionului în spaţiul de expunere. Procedînd astfel, gîndul în organizarea ansamblului de lucruri a început să semene cu cel aplicat în perimetrul Dallesului, intervenind totuşi diferenţe importante. Expunerea la Veneţia a contrariat poate puţin, tocmai prin înglobarea exteriorului, dar asta a contribuit şi la atragerea unui numeros public, fapt din care nu-mi făcusem un scop.

A.G.: Am sesizat importanţa organizării spaţiale pentru expoziţia dumneavoastră, la Dalles; m-am gîndit, parcurgîndu-vă personala bucureşteană, la o comparaţie între felul cum aţi structurat spaţiul în aceste săli şi sensul lărgit al noţiunii de « instalaţie » — expunere coerentă, legături deloc întîmplătoare între piese, între ansambluri.

M.S.: Pe asemenea considerente am mizat şi la Veneţia — era o acţiune premeditată pentru reunirea într-un ansamblu coerent a sutelor de piese; funcţie de necesităţile expoziţiei, de reperele itinerării, unele lucrări pot lipsi, fără ca ansamblul de care vorbeam să sufere.

A.G.: Care au fost ecourile participării româneşti la această ediţie a Bienalei? — Cîte aţi putut recepţiona în scurtul răstimp pe care l-aţi petrecut la Veneţia . . .

M.S.: Au venit mulţi ziarişti, critici, reprezentanţi ai posturilor de televiziune. Unii s-au oprit mai mult, i-a interesat, am dialogat —

https://biblioteca-digitala.ro

am destule exemple. În același timp, vreau să subliniez ceva ce am mai spus și cu alte ocazii similare celei de față — este o șansă de a-l avea comisar al pavilionului românesc pe Dan Hăulică; el, cunoscînd bine fenomenul artei europene, poate antrena discuții pertinente și fertile — pornind, în situația dată, de la lucrările mele, ancorîndu-le în contextul cultural internațional. Se pare, deci, că ceea ce am prezentat eu la Veneția a stîrnit atît interesul presei, televiziunii, cît și pe al galeriștilor. Toate acestea vor contribui poate și la crearea unei cote, pe care, mărturisit sau nu, și-o dorește orice artist . . . Cotă ce, eventual, a început să se contureze mai bine și în România, după expoziția mea de la Dalles.

A.G.: Cota este absolut necesară, atît în țară cît și peste hotare.

M.S.: Mă refeream la cea valorică.

A.G.: Da. Însă cota valorică, cel puțin în străinătate, se calchiază adesea pe cea financiară. Nu știu dacă există o corelație justă între ele.

M.S.: Eu cred că da.

A.G.: . . . Deocamdată, noi mizăm pe cota valorică . . .

M.S.: Regret că nu ne integrăm (încă) fenomenului european — mă gîndesc la sisteme de galerii, cote, comerț de artă, critică.

A.G.: Au mai existat, la această ediție a Bienalei, carențe organizatorice care să se constituie în handicap pentru noi? Pun întrebarea amintindu-mi de piedicile multiple întîmpinate în ultimii ani, provocate de vigilenții dictaturii.

M.S.: Au fost dificultăți și în 1990, de natură administrativă însă, și care ne-au obligat la o luptă cu timpul, pentru a putea deschide la termen expoziția.

A.G.: În orice caz, un pas spre bine s-a făcut prin sprijinul eficient pe care l-au acordat Ministerul Culturii și Ministerul de Externe pentru restaurarea pavilionului românesc. O măsură care trebuia de mult luată.

M.S.: Da, pavilionul a fost adus într-o stare foarte bună. Pe de altă parte, delegația noastră a fost acum mai substanțială, un aport real la organizarea expoziției avînd reprezentanții Oficiului național de documentare și expoziții al Ministerului Culturii. Sper că de-aici înainte lucrurile vor merge din ce în ce mai bine.

A.G.: Puteți concentra în cîteva enunțuri o apreciere a actualității în plastica românească raportată la cea internațională, așa cum s-ar contura această relație prin prisma celor văzute la Bienală?

M.S.: Nu vreau să fac o comparație imediată și directă între actualitatea românească și Veneția, fie și pentru simplul motiv că Bienala nu reprezintă tot ceea ce se întîmplă acum în lume . . .

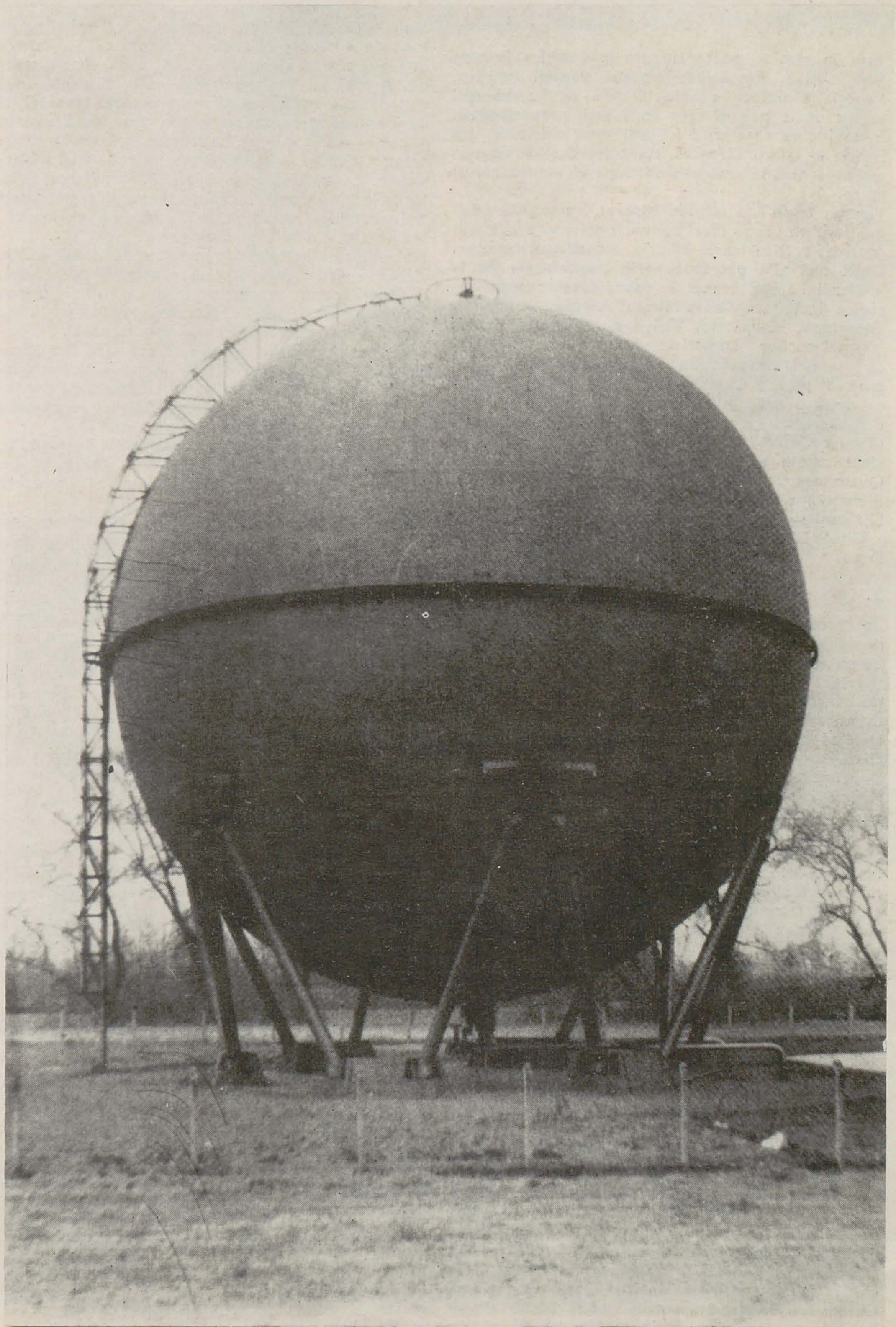
A.G.: Mă gîndeam la faptul că această manifestare constituie totuși unul din reperele principale ale vieții artistice internaționale.

M.S.: Chiar și referirea la globalitatea plastică românească este riscantă. Sînt multe păreri care încîntă auzul dar nu prea țin seama de realitate. Esențial este să avem artiști cu **operă** — cînd spun asta, nu mă gîndesc la aspectul cantitativ, ci la coerența discursului plastic de-a lungul unei perioade mai lungi sau mai scurte, discurs care trebuie în același timp să fie deschis, în mișcare.

A.G.: Priviți lucrurile din punctul de vedere al exigenței necesare cu sine și cu ceilalți . . .

M.S.: Avem un anume apetit — constat și din arta care s-a făcut la noi în perioada interbelică — pentru a ne pierde în plăcut, în pitoresc, în multe lucruri care nu sînt necesare și nu trebuie să facă parte în așa considerabilă cantitate din opera de artă. Doar pentru puțini artiști, cred eu, ideea nu este ceva care se rezumă la titlu. În acest context, totuși, vreau să spun că investesc mari speranțe în tineri (pornind și de la ceea ce, de cîtva timp, ne arată că pot) și în anii ce urmează. De generațiile care « vin » depind în importantă măsură noile orientări ale artei românești.

adrian guță



https://biblioteca-digitala.ro

bienala de la veneţia sau despre o sărbătoare a artei ca-mască pe chipul grimasat al spiritului

coriolan babeți

1. nostalgii

Veneția rămîne poate singura « pictură » în care poți obține, hoinărind, extazul oboselii fericite. Veneția e unicul « tablou » care te fixează mai intens decît o poți face tu însuți, traversîndu-l. E un loc în care dacă îți amintești oricît de vag istoria ei, simți că toată literatura despre Veneția n-ajunge pînă la umărul splendorii ei indiferente și mute.
Veneția e un loc atît de tare al frumuseții, încît îmi pare un spațiu ideal pentru a măsura parcă prin contrast spiritul care bîntuie actualitatea artelor. După trei zile petrecute prin pavilioanele de la « Giardini », pe atunci în febra tușelor organizatorice finale, am vizitat Muzeul Academiei: Bellini, Giorgione, Carpaccio, Tițian sau Veronese, suita întemeietorilor Dinastiei de pictori-« pictori ». La ieșirea din muzeu, după numai vreo două ore de periplu prin Renașterea și Barocul Serenissimei, ca după o baie în apele fluviului Lethè, uitasem o clipă pentru ce venisem la Veneția. E cu neputință să nu te întrebi ce s-a întîmplat cu spiritul în cele cinci secole sau șase, care despart Trecento-ul, Quatrocento-ul de artă adunată în pavilioanele Bienalei.
Și totuși aventura începe atunci, în Renaștere, cînd artistul începuse să-și murmure sieși Ego mihi Deus.

2. impresii prime

Locul comun al gîndirii critice europene trimite invariabil la criza artei. Mai mult, se și speculează etimologic, în marginea rădăcinii comune a *crizei* și *criticii* cu o plăcere care ar dori să reliefeze funcția conștiinței critice.
În consecință, azi, comentariul critic ajunge să, riscă să obnubileze opera cu convingerea că o justifică și — ba chiar — o « împlinește » . . .
S-ar putea ca privind îndărăt, capodopera secolului XX să fie chiar conștiința sa critică. Dar și excesul său !
Bienala « Dimensione Futuro » a decis să privească spre orizontul anului « 2000 ». Prospectivă în intențiile ei, totuși ea nu poate, fatalmente, mai mult decît să înregistreze prezentul prin eșantioane care sînt la rîndu-le filtrate de o suită de alte judecăți critice: acelea ale comisarilor pavilioanelor naționale. Rămîne simptomatic însă interesul acut al conștiinței critice pentru *ce va fi* mai mult decît pentru ce se petrece *hic* et *nunc*.
Poate că judecata cea mai validă rămîne aceea că arta *este* pur și simplu. În fața ei poți exclama, asemenea lui Hegel, în fața muntelui: Es ist so ! În rest găsești printre critici convingeri din specia scepticismului robust sau a optimismului maladiv, în raport cu arta.
Între prejudecățile cu care te poți apropia de bienală sînt cele omologate în genere, începînd cu anii '70.
Arta de avangardă nu mai e decît un arhipelag de republici independente, de tendințe reciproc tolerante. Artistul are în față cu adevărat sincronicitatea istoriei, într-un *cîmp orizontal*, servindu-se de istorie, servindu-se de ea cum un altul altădată se putea lăsa inspirat de un răsărit de soare sau de chipul frumos al Fornarinei.
Gîndul lui Goethe îmi revine cu o intensă actualitate: arta rămîne unul din marile refugii, « evaziune » din sfera vieții, dar este în același timp un mod de a rămîne în strînsă legătură cu ea. Pentru întregul traseu al secolului XX, atîta cît s-a scurs din el pînă azi, am avut prejudecata că există două chipuri ale autenticității: acela care captează și developează *prezentul* și acela care caută sau își asumă căutarea *soluției*. La sfîrșitul primului mileniu creștin, Europa se înveșmîntase în roba albă a bisericilor. La capătul celui de-al doilea mileniu, arhitecturile funcționale adăpostesc imagini ale disecției, metafore ale canonadei, embleme ale ironiei, semne ale « nimicului dezinvolt ».
Anxietatea sfîrșitului de mileniu defulează azi în viziunile grandioase ale unor apocalipse private, în proliferarea reprezentanților « visului urît ». « Peisaje » ale unei arte prevestite parcă de trîmbița primilor îngeri ai Apocalipsei . . .
Dar efortul maximal pe care se cere să-l faci apropiindu-te de Giardini e să-ți abandonezi prejudecățile în pragul acestei mari sărbători. Să fie întîmplător oare că ea are loc în « Salonul european » al ilustrelor carnavale?
Duminică, 27 mai 1990. Însoțit de flotila de gondole, « Bucintoro » — vasul Dogilor — cu trena-i din roșul ducal acoperind siajul vasului, se îndreaptă spre Giardini.
La Mollo, lîngă palatul Ducal, de unde pornise, urcaseră pe puntea sa Giulio Andreotti, președintele Consiliului de Miniștri al Italiei, Paolo Portoghesi, președintele acestei instituții quasicentenară care este « Ente Autonomo — la Biennale di Venezia ». Era ziua vernisajului oficial, a decernării premiilor, după alte trei zile în care a avut loc marea defilare a presei și criticilor de artă. La capătul primului parcurs prin pavilioane sau prin marea retrospectivă « Ambiente Berlin », ezitam între impresia de a fi vizitat cîmpul de bătălie de la Austerlitz și impresia de a-l fi parcurs pe cel de la Waterloo . . .

3. descrieri

Bienala nu mai e de mult, doar pavilioanele de la « Giardini di Castello ».
Deși nu figura în programul Bienalei, în acele zile se apropia de închidere o monumentală expoziție dedicată copilului teribil ar artei americane — *Andy Warhol* — ocupînd integral sălile de la Palazzo Grassi.

a) Bienala îmbrățișează întreaga Veneție: la Ca Pesaro o retrospectivă *Eduardo Chillida*, artist basc, laureat al ediției din 1958, pe atunci în vîrstă de 34 de ani; o antologie din opera unui sculptor al fierului într-o umanitate trăind o « vîrstă a fierului » Kaly Yuga; făurar sever al metalului articulat euclidian, al esteticii conturelor . . .
b) 37 de artiști adăpostiți în sălile colecției Peggy Guggenheim recapitulează abreviat *prezențele franceze* la Bienală între 1948—1988.

c) *Piet Mondrian și « De Stijl »*. Peste 120 de opere provenind din colecțiile Guggenheim și din muzeele din Veneția, cum și de la principalele muzee olandeze, reconstituie marile « stațiuni » ale purismului și puritanismului olandez. Expoziția documentează, pretinde, dar și reușește să o facă, dialectica internă a mișcării olandeze, devierile ca și structurile ireductibile. Comisarul Susan Hirschfeld reunește deci nume ilustre ale mișcării ca: Van Doesburg, Dommela, Van Dengerloo, Rietveld.

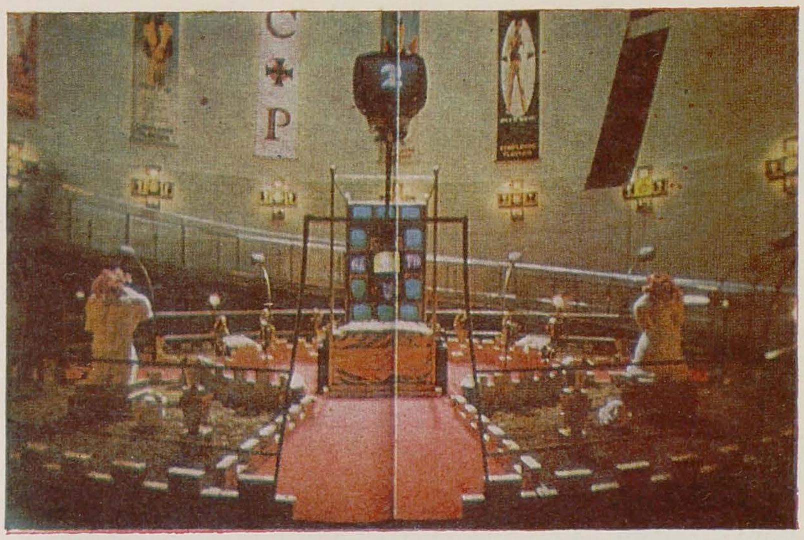
d) *Artiști din Flandra*, la Palazzo Sagredo. Pe rînd, belgienii prezintă artiști ai comunităților flamande sau valone. Acum era rîndul flamanzilor !
e) În fostul grînar de la Giudecca, A.B. Oliva a regizat bric-à-brac-ul grupării « *Fluxus* »: « Ubi Fluxus, ibi motus »; emblema leonardescă e aici portret al haosmosului însuși. « Acolo unde e flux e mișcare », tautologia de extracție heracliteană a unei grupări resuscitate inventariind și reevaluînd 104 nume de artiști și grupări (Gutai printre altele), exercițiu de happening anticontemplativ, pe pragul fragil al nevrozei. A.B. Oliva recuperînd « preistoria » ideii prin numele lui Balla, Duchamp, Picabia, Tzara, Schwitters; « prefața » prin opera lui Christo, Arman, Kapoor, Manzoni, Oldenburg, Spoerri, Vostel și continuînd cu perioada « Fluxus-lui » propriu-zis declanșat în 1962 la Wiesbaden: Beuys, Corner, apoi din perioada 1965—1978 cu Christiansen, Dupuy, Hendricks, Page, urmați de « Amicii Fluxus-ului », artiști tineri ai ultimei ore. Dar să cedez cuvîntul lui A.B. Oliva, « criticul trăitor » al artei europene: « istoria devine un flagrant regres spre trecut » începînd cu *hic et nunc*-ul spectatorului, care-și formează propria experiență prin nomadismul corpului său parcurgînd spațiile temporale ale expoziției făcută din obiecte și evenimente. Aici « arta în situație » își găsește și își aprofundează propriile rădăcini în mișcări, figuri artistice și chiar într-o filosofie a artei care pleacă de departe și duce departe. Duchamp, Picabia, Caravan, Balla. A.B. Oliva datează de altfel simptomatic — 1990—1962 evenimentul, sugerînd un « regressus ad uterum » . . .
Oricum e cel puțin emfatic să consideri — cum o face Oliva — *demiurgic* gestul prelevării obiectului din orizontalitatea inertă a cotidianului.
Ceea ce s-a obținut e un eclectism al experimentalismului, o probă pentru « totul e posibil », un soi de disperată ironie la adresa normelor . . . Action Painting, New Dada, Pop-art, Nouveau Réalisme.
În afară de ideologii — artiști europeni, japonezi, coreeni, cred că « Fluxus » e o zonă ecologică a experimentalismului internațional ținînd la fondarea unui spațiu de energie lingvistic.
Un asemenea *happening fără frontiere*, dar și fără centru, care ar rămîne să-și găsească centrul, ar obține după Oliva neutralitatea unui armistițiu fără învingători și învinși . . .
Am insistat asupra unui moment din Bienală căruia de fapt i-am dedicat și cel mai puțin timp, pentru că în memorie el se distilează ca exponențial pentru spiritul artelor: « cosificarea artei și vieții » spune același A.B. Oliva.
Fenomen cosmopolit cu prezență activă în Europa ca și în America, « Fluxus » este un eseu care visează să producă evenimente mai mult decît opere cu alibiul unui protest împotriva *colecționismului* și tezaurizării operei de artă. Același critic continuă: « Fluxus » vrea să salvgardeze arta și

---

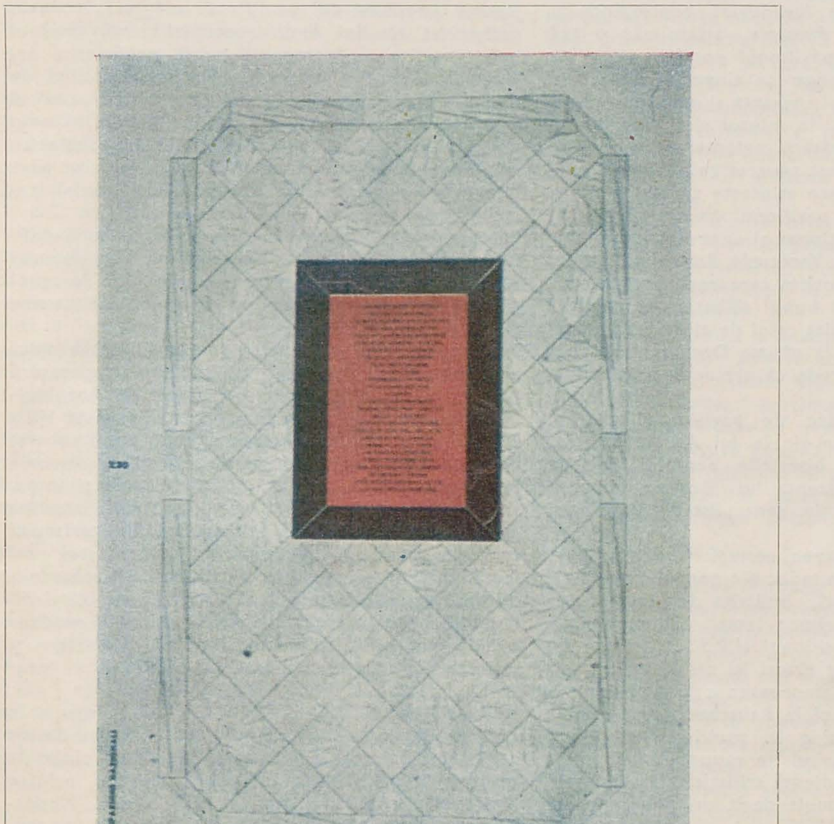
ASHLEY BICKERTON (SUA) — « Aperto 90 »
COMPLESSO PLASTICO (Japonia) — « Aperto 90 »
JENNY HOLZER (S.U.A.)
MIRCEA SPĂTARU (România)

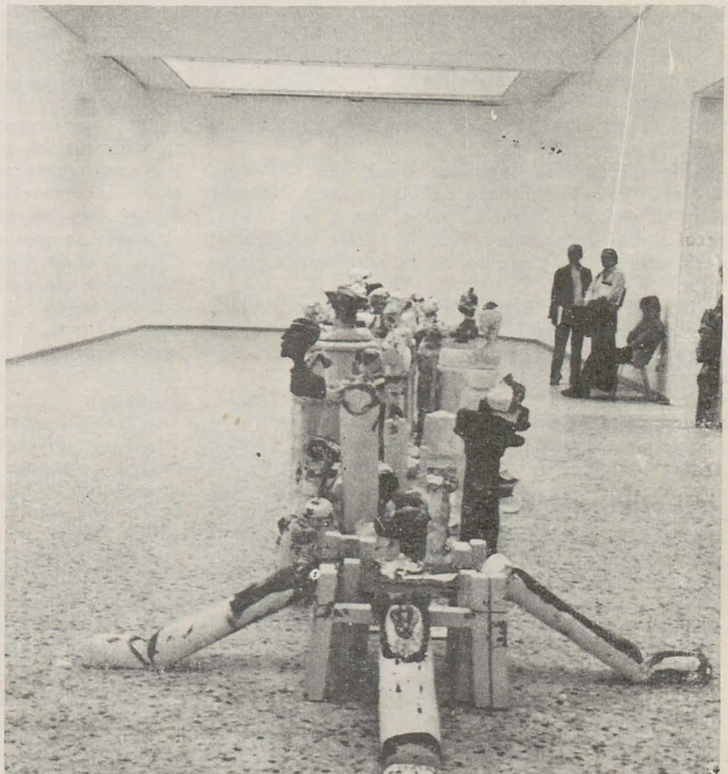
---

https://biblioteca-digitala.ro

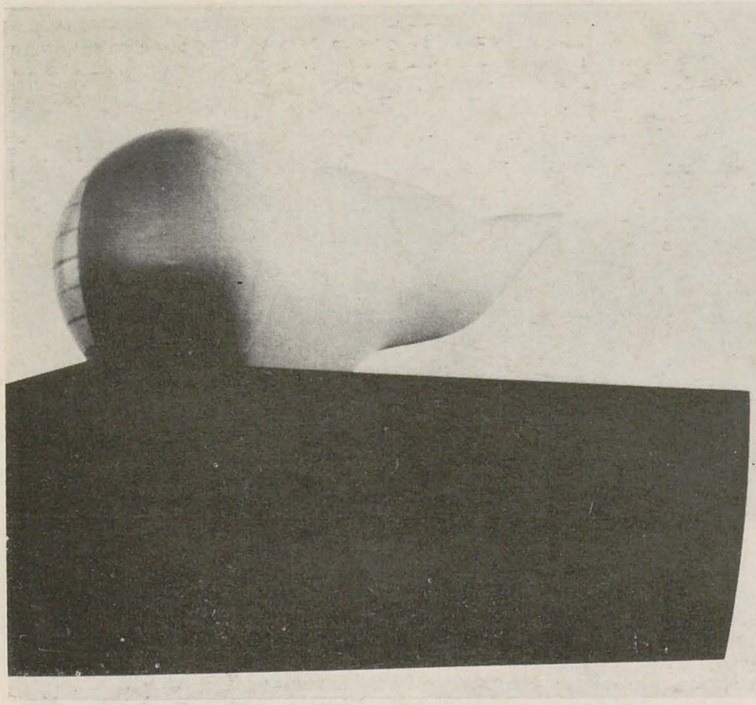


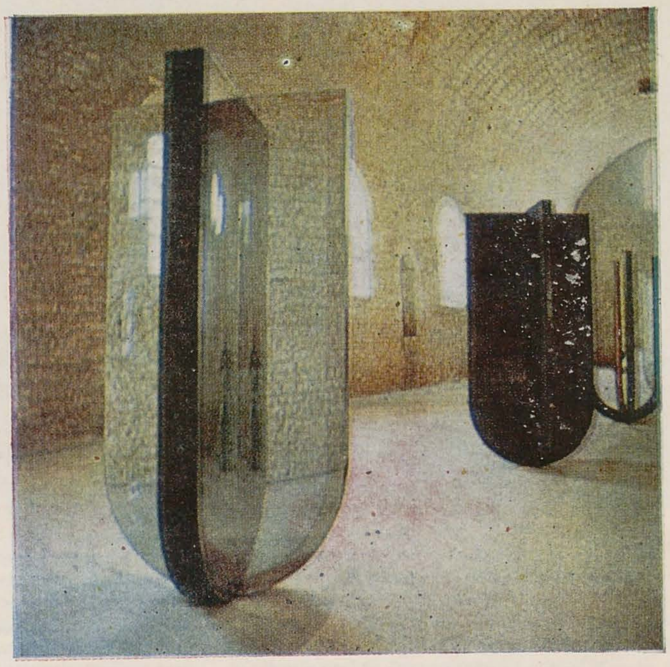
viața, « frumusețea neutralității » ca un spațiu fizic și mental. Vederea sa circulară asupra lumii, a « totului » e însă numai o circularitate care rămîne să-și găsească centrul pierdut.
De altfel ni se descoperă că singurul lucru *frumos* e doar textul criticului care explică evenimentul. Frumos prin risc și speranța absolutizantă pe care o pune în grupare . . .
f) Corderie e un spațiu construit în 1303, lîngă Arsenale, refăcut apoi în sec. XVI, de unde ieșea flota Serenissimei. Aici, la Cordorie dell'Arsenale, pe distanța de 316 metri a fostei Filaturi de cînepă, în zecile de travee, expun tinerii artiști, într-o selecție propusă de Renato Barilli, Bernard Blistène, Venzel Jakob, Stuart Morgan, Linda Shearer. Ei găsesc că cei 104 artiști (sub 35 de ani) selecționați prefigurează mișcarea și lumea anului 2000 . . . Inițiată în '80, secțiunea « *Aperto* della Bienale » avea să descopere în edițiile din '86 și '88 o « răcire » a climei, o prevalență a formelor dure, puțin unilaterale și monotone. După invazia de structuri minimale de New-Geo, Off-media — începînd cu fotografia și video — se asistă în acest an la o atenuare a mediilor reci și aseptice. Senzația de « cool » persistă însă. Barocul, de pildă, o artă care s-a comis dincolo de temperatura corpului, e clasat ca rece prin opera tinerilor de azi. Sculptura pictată fastuos a unui Izhar Patkin (S.U.A.) sau a lui Jeff Koons le ilustrează. O estetică venind deopotrivă din logica Disney-land-ului. Domină aici instalațiile la adăpostul cărora se legitimează cu ușurință bricolajul. Sînt în genere mobilizate toate procedeele artei.
g) *Emilio Vedova*, venețianul cu al său « Absurd jurnal la zidul Berlinului » — pînze și obiecte, de fapt dezvoltări spațiale ale suprafeței pictate — deschidea premonitoriu traseul neoexpresionist al selecției berlineze. Pictura sa datată 1964, concepută la Berlin, ca un strigăt, ca un gest de sedițiune în umbra zidului, părea încheiată în ajun.
El, alături de Eugen Schönebeck, fondator al noii picturi expresiv figurative, artiști din toate generațiile, printre care: Lupertz, Störer, Szimansky. Impresia unei arte de tip « battaillist » ocupă întregul spațiu: raportul cu imaginea, cu ideea sau cu materia e guvernat de criteriul instinctelor și forțelor dezlănțuite. Paleta sau volumul sînt constrînse să se formuleze fără ezitări.
Organizatorii: Werner Schmalenbach, Jörn Merckert, Giovanni Carandente, Ursula Prinz, Herman Raum, aveau motive să fie mîndri pentru anticipația selecției lor gîndită în 1988. O artă obiectuală sau abstractă, pictură matieristă sau combined paintings, semnate de un Wolf Vostell . . . *Ambiente Berlin* absoarbe sau expune artiști deopotrivă din fosta R.D.G., ca și străini care au lucrat în Berlin, în cadrul programului « Artists in Residence » de la Deutscher Akademischer Austausch Dienst: americanii Nancy și Edward Raddin-Kienholz, maghiarul Laszlo Lackner.
În Ambiente Berlin, o tînără originară din România: Pomona Zipser, cu o instalație « adecvată » spațiului distribuit !





https://biblioteca-digitala.ro





Ambiente Berlin — *un horror vacui* — peste care plutește parcă un duh resuscitat al spiritului germanic, un exercițiu al extremului subiectivism, o afirmare tranșantă a identității subiective, dar și o *atingere a extremelor*, un risc al pierderii de identitate, în miezul unui folclor de expresionism inform. E atîta tunet și fulger în spațiile acestei expoziții cît să fisureze un zid ca al Berlinului. Trîmbițe pentru un asediu al Jerichonului.

Artiști cu impostație conceptuală ca Dieter Appelt, Hannes Forster, Lilli Engel sau constructiviști « dispar » îndărătul paletei și gesturilor bubuitoare ale sălbaticilor « die Wilde ».

Alături, în Marele pavilion, *italienii*: Anselmo, Benati, Boetti, Dadamaino, De Dominicis, De Maria, Gallo, Garutti, Guerzoni, Mainolfi, Maraniello, Mariani, Olivieri, Pisani, Tatafiore, Tirelli, Trotta. E tot atîta muzică și solaritate, manierism și claritate cîtă găsești în numele lor ce par silabele unei canzonete. Pictură cu expansiuni spre ambient, ambianțe cu « malinconii » historiste arheologice, Belle Maniere . . .

În Bienală se lasă surprinse două axe: Est-Vest și Nord-Sud. Fără să fie o definiție pentru întregul cîmp al artelor, în mod curios, dar și explicabil, Estul e mai aproape de Vest în specia strigătului, decît este spațiul hiperboreic de pavilioanele Mediteranei.

În lectură transstilistică, Pavilionul italian iradiază eleganța unei arte aflate la vîrsta lucrurilor ușoare. L'âge des choses légères, ilustrată de numele consacrate ale artei italiene.

Obiect restructurat și refuncționalizat, ironie, absurd, manierism, instalație, arta este un continuu proces de diferențe. Arta nu mai înseamnă a pune ordine în lume, ci a sugera metode de agregare, apte să dezvolte procese de cunoaștere internă și externă, interioare și exterioare. Sub adierea Mediteranei resimți că nici o platformă de principii teoretice nu a fost uitată, întreaga istorie a secolului XX pare revizitată. Dar « vizita » artistului italian prin spațiul istoriei artei stă mereu sub semnul cordialității.

4. pavilioanele

Participări naționale: 57 de țări cu 66 de artiști indică o prevalență a participării monografice. Majoritar, pavilioanele expun cîte un artist, arareori cupluri și grupuri.

Urmînd traseul din Giardini: *Spania* cu Antoni Miralda, o instalație ambient a sărbătorii, logodnei dintre două « monumente »: al lui Columb și al statuii Libertății. Prefigurînd aniversarea celor cinci secole de la descoperirea spaniolă a Americii. Un ambient în care ești, pe rînd, prizonier al Oceanului traversat de Columb și al atelierului de croitorie ce pregătește rochia de mireasă a « Libertății ». Tandrețe, fast, spectacol, ingegno! Condurul miresei are proporțiile unei caravele, iar trena rochiei a unei vele de corabie.

În pavilionul *Belgiei*, un Marc Navez, cu o sculptură rece, la limita de atingere cu obiectualismul. *Olandezul* Rob Scholte protestează împotriva proiectului Expo Venezia 2000 și pictează în consecință, printre altele, portretul pictorului kitsch, instalat în fața motivului Palazzo Ducale.

Ungaria: Laszlo Feher, pictor aerat, transcrie în sculptură, siluete grafiate în suprafețele pînzelor de pictură.

Austria propune un Franz West, auster și dramatic, sculptura ca studiu paleontologic. Fragmente amputate dintr-un muzeu de istorie naturală sau materializări ale unui coșmar suportabil. Aripa de pavilioane începînd cu *Iugoslavia*, continuînd cu *ex-RDG-ul*, *Polonia* și *România*, alcătuiește o axă a strigătului în care pavilionul român — comisar Dan Hăulică — se distinge ca singurul strigăt al Estului ce poartă în el și speranța și plăcerea nedisimulată a meșteșugului. În miezul sălii ocupate de sculptura lui Mircea Spătaru, aglomerată în perimetrul unui rectanglu, acest portret colectiv al carnagiului și disperării mute ațintește zenitul luminii. Alături, un Szayna în pavilionul *polonez*, e numai ambianță de spațiu torționar al unor destine frînte.

Egipt, *Brazilia*, *Uruguay*, *Venezuela*, *Australia*, *Irlanda*, pavilioane ale unui exotism care recuperează deopotrivă arheologicul și bunul sălbatic, dar melancolizează indecis în orbita celui de al doilea modernism (expresie lansată la ultima Documenta spre a deschide ceea ce se crede că urmează postmodernismului).

Experiențele minimaliste ale *pavilionului elvețian* cu Olivier Mosset, dar și ale lui Adrian Schiess, refugiat într-una din bisericile Veneției, *selecția daneză* limitată la prezența lui Thorben Ebbesen se asociază minimalismului senzualist din pavilionul *țărilor nordice*.

Aici, *finlandezul* Kari Caven, *norvegianul* Per Barclay, *suedezul* Jan Hafeström, aduc din nordul extrem rigorismul formelor reci, încălzite de gestul evidențierii materiilor prime: lemn, piatră, apă.

Între țările estice, pavilionul *U.R.S.S.* propune de fapt un spectacol: șase tineri își așează opera sub antetul unei declarații amoroase: « de la Rauschenberg la noi și de la noi la Rauschenberg » (expus cu un combined-painting în pavilionul sovietic). Gestul divulgă mai curînd un raport politic decît un gest de strictă obediență stilistică. Dar operele propuse nu sînt mai mult decît un pop în cheie est-europeană.

Israelul propune prin Dordin încă un artist care la Veneția, după Eduardo Chillida, se închină lui « Vulcan »; sculpturi sau obiecte metamorfozate prin minime intervenții — în « sculptură ».

Franța face breșă în toate participările la Bienală. Trei arhitecți: Jean Nouvel, Christian de Portzamparc și Philippe Storck, expun proiecte care să înlocuiască vechiul pavilion; o ironie care însoțește instalația lui Philippe Storck, o cutie în bronz, monumentală, pare să rezume distanța pe care cei trei o iau față de Bienală. « On avait rempli cette boîte de tant d'esprit français qu' à la fin elle s'inclina et devint venicienne ». Mai mult, într-unul din pereții pavilionului, ei deschid o fantă ca un gest prim demolator pentru transpunerea proiectelor lor.

În *pavilionul canadian* Geneviève Cadieux expune uriașe fotografii color. Prin ieșirea din scară descoperi stupefiat epiderma corpului ca un peisaj selenar. Buzele unui sărut hipertrofiate pînă la pragul irecognoscibilului . . .

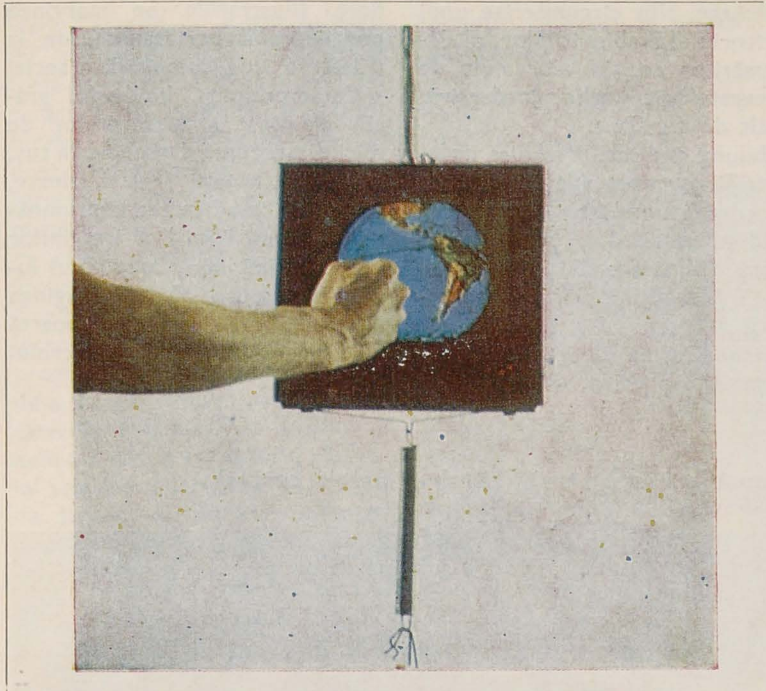
Japonia propune doi sculptori: alegorii în lemn carbonizat ale lui Endo reconfirmă rafinamentul conceptualist, rafinamentul tactil, acuratețea artizanală. Muraoka instalează în schimb o suită de obiecte. « Nu sînt răspunsuri pentru că nu există întrebări » puse artistului. Meditația lui Duchamp e validă poate pentru întreaga civilizație a obiectului. Cu adevărat « momentul de consum » pare eliminat din ecuația operei de artă în cazul instalațiilor . . .

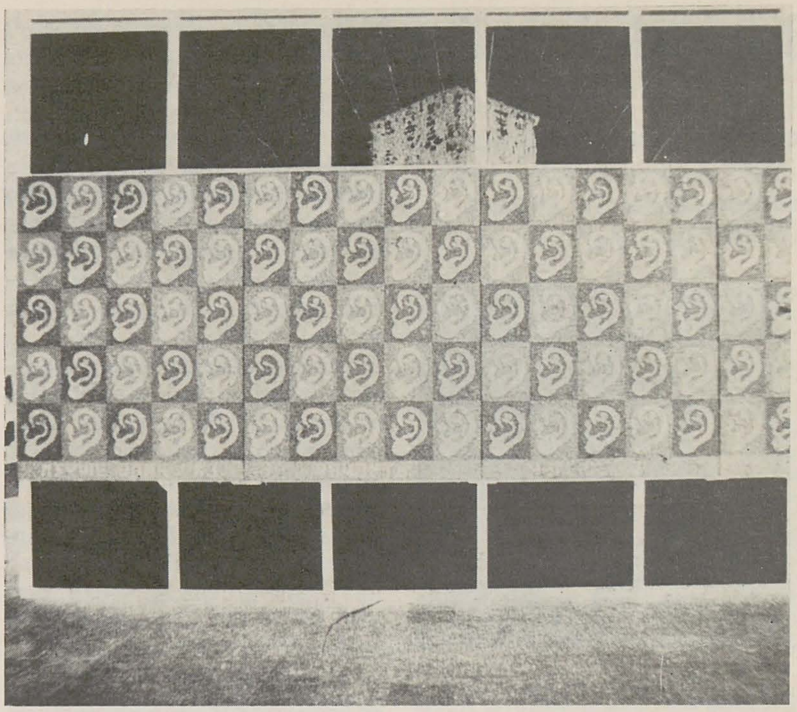
Neobiectualismul amintește de o foarte bună definiție a lui Achille Bonito Oliva: « Arta nu e punerea în ordine a lumii, ci sugerarea metodelor de agregare apte să dezvolte procese de conștiință interne și externe ».

Pavilionul german strălucește prin ordinea teutonică a expunerii și prin cea mai scăzută temperatură pe care o dezvoltă între toate celelalte. Antologia de fotografii alb-negru ale soților Bernd și Hilla Becher decupează un efort început în urmă cu trei decenii: furnale, depozite de cărbune, centrale electrice, castele de apă, văzute frontal și întotdeauna în peisajele nepopulate, fructifică tradiția « noii obiectivități ». Ei decupează în teritoriul funcțional aceste forme urmărind neutralitatea perfectă. În centrul pavilionului, Reinhard Mucha delimitează un spațiu intim, unde panouri canelate din lemn și aluminiu creează efectul pe care-l produce orice exasperantă repetiție: hipnoza. Asemenea și în instalația de scaune reluată obsesiv în 40 de ipostaze.

Britanicii beneficiază de privilegiul de a ocupa în pleinair un spațiu cu trei instalații, semnate de tot atîția scoțieni, rezervînd pavilionul unui tînăr de origine indiană, Anish Kapoor, discipol printre altele al sculptorului român Paul Neagu. Modernitatea demersului său e nutrită intens de o conștiință genealogică. Cuburi de piatră nefasonate se deschid misterios prin găuri negre. O instalație din antracit aglomerat adăpostește o fantă supradimensionată neagră. Anish Kapoor reamintește o subtilă analogie între *a tăia* (piatra) și a *sexualiza* universul. De la seco, are = a tăia, a despica. În

https://biblioteca-digitala.ro





pîntecul pietrelor locuiește shaktic, energia cosmică, albastrul astral, « gaura neagră », matricealã.
Pavilionul S.U.A. a suportat indiscutabil cea mai costisitoare investiție. Alura sa palladiană nu anunță nimic din ce se va petrece în interiorul cu o distribuție perfect simetrică a celor patru săli. Cîte două în dreapta și în stînga unui atrium. « Proiectul Veneția » e gîndit pentru, la, și pornind de la spiritul locului. Pavimentele primelor două încăperi citează pavimentele bisericilor venețiene: dale de marmură roșii și albe sau roșii și negre. Băncile de marmură punctează trei din cele patru laturi ale celor două prime încăperi. Fiecare dală sau bancă poartă gravat un text. În ultimele două încăperi, pe pereți sînt montate în obscuritatea sălii firme luminoase pe care aleargă orizontal sau vertical alte texte. În pavimentul de marmură se reflectă tot acest vertij de firme luminoase programate electronic. În textele gravate, în oglinda perfectă a marmurei se reflectă vertijul, alergarea acestor însemne luminoase ale unui alt timp. Jenny Holzer ilustrează manicheic în instalația sa două eredități ale artei americane: cea europeană cu o antichitate edificată pe principiul duratei, eternității pietrei, și cea americană, angoasantă, electronică, efemeră. Dar trouvaille-urile acestei instalații superb manieriste rămîn textele decupate sau create de artistă. De altminteri, Leul de Aur atribuit pentru « Participare națională » era singurul ce nu avea să stîrnească nici o rumoare. Anticul și modernul, Europa și Lumea Nouă, continuum-ul și discontinuum-ul erau antinomii mereu mlădiate de lectura textelor. Ca spectator, experiența scindării între ce am fost și ce trebuie să fim rezumă impactul cu această seducătoare instalație. Întreagă Veneție era populată de afișe, « T-shirt »-uri pe care se puteau citi asemenea texte. Extragem la rîndu-ne cîteva dintre sentințele sale începînd cu « Truismele » din 1977 pînă la textele venețiene din 1990. Unele ar putea să ne intereseze: « Nu e nici o surpriză în abuzul de putere ».
« Acțiunea cauzează mai mult deranj decît gîndirea. »
« Există o subtilă diferență între informație și propagandă. »
« Dorințele artificiale devastează pămîntul. »
« Dacă nu ești om politic, viața ta trebuie să fie exemplară. »
« Este destinul omului să se depășească pe sine. »
« Absența charismei poate fi fatală. »

PHILIPPE STARCK (Franța)
JEAN-MAKC NAVEZ (Belgia)

GUDRUN BIELZ și RUTH SCHNELL (Austria) — « Aperto 90 »
SERGHEI VOLKOV (URSS)

« Oamenii care nu lucrează cu mîinile lor sînt paraziți. »
« Religia creează atîtea probleme cîte rezolvă. »
« Amintește-ți mereu că ai libertatea alegerii. »
« Un mic eveniment poate avea infinite interpretări. »

5. « premianții »

Reunit în Saletta Regina a hotelului « Europa », un juriu prestigios avea să delibereze asupra premiilor. Jean Christophe-Amman, Gillo Dorfles, Richard Francis, Rudi Fuchs, Dieter Hönisch, Catherine Millet, Mark Rosenthal au decis: premiul pentru pictură lui Giovanni Anselmo (Italia). Cel ce expune patru panouri de *granit* de culori palide, față în față cu patru panouri de culori palide. Deci premiul pentru pictură se acordă unui artist care transgresează pictura în direcția sculpturii! *Premiul* pentru sculptură, soților Becher, deci fotografiilor care documentează o realitate industrială din marginea sculpturii și arhitecturii. Sculptorul nu mai e în nici un caz mînă, ci ochi. Translația și travestiul genurilor artistice au pătruns în actul judecății critice.
Premiul « 2000 » acordat britanicului Anish Kapoor, patru mențiuni pavilioanelor U.R.S.S. și țărilor africane, vest-germanului Mucha și italianului Boetti. Din secțiunea « Aperto 90 » un premiu pentru Giuseppe Pulvirenti.
Gillo Dorfles vorbea la anunțarea premiilor despre sincronia opiniilor printre membrii juriului. Doar Jenny Holzer și Anish Kapoor îmi par laureați merituoși. În rest: sentimentul că în criteriul judecăților de valoare se strecoară inevitabil oportunități necunoscute nouă. Premiile oricît de controversate și contestabile nu pot adumbri scenariul fastuos al festivalului venețian, unde participarea însăși este un mare premiu.

6. impresii ultime

La capătul acestui parcurs, impresii în răspăr: Nu poți avea surprize, revelații. « Noutatea » e un veșmînt de multă vreme uniformizant. Pluralismul e azi « sinonim » cu toleranța și equanimitatea judecății. Există mai multă curiozitate pentru ce va fi decît pentru ce se petrece în artă. Avem transavangardă, arte povera, postconceptualism, minimalism resuscitat, citaționism și informal, expresionism incendiar și abstracțiune frigidă, dar îndărătul lor pulsează artere — planul unei sonorități etnice ... A dispărut, se pare, iluzia darwinistă a progresului în artă, dar nu prin artă. Dacă domeniile artistice se păstrează, ele par cele decupate de « patriarhii » secolului XX în primele două decenii. Tehnicile mixte și « plăcerile » combinatorice asigură transgresarea continuă a genurilor ... Rezultatul e artistul inclasabil, opera bastardă ... Avem îndrăzneli, chiar insolențe care nu aparțin limbajului artei, ci limbajului artistului. Portretului Papei îi este opusă săgeata unui falus. Jeff Koons și Cicciolina se consideră Adam și Eva. Avem artiști (manieriști) care regretă că s-au născut cu cinci secole mai tîrziu decît ar fi dorit. Deși avem diferențe de nivel, temperatură, presiune, tensiune, cînd uiți totul despre artiști și opere, își face loc un sentiment al artei cu nimb entropic.
Una din sursele acestui sentiment e confuzia « majorului » și « minorului » (după Guy Scarpetta). Simultan funcționează irezistibil atracția pentru spectacolul artei. Opera de artă pare, însă, să se salveze mereu prin talentul artistului inteligent. Criza, dacă e, nu e a artei, e în orice caz a principiilor; dansul morții criteriilor îl însoțește pe artist și pe critic ... Uneori nimicul pare mult în artă, dar propriu artei din Occident e că acest nimic e făcut cu dezinvoltură. Dacă în literatură sau știință s-ar petrece ceea ce se întîlneste în artele vizuale, ar urma un șir de procese deschise pentru plagiat. În artă, artistul nu are respect pentru ghilimele. Fiecare artist are reveria unui întemeietor de specii, dar se întemeiază pe convingerea diferenței sale printre ceilalți artiști. Între excesul de manualitate, « în priză directă » și absența ei totală (ready made). Emoția e absentă. Delectația de asemenea. Efectul radicalismului în artă a dus la pierderea forței de șoc a tendințelor. Forța imaginii e la discreția charismei artistului. Actualitatea artei se definește ca fiind continua expansiune a parametrilor artistici în termeni formali. Majoritar, accentul s-a deplasat spre politizarea artei și preocuparea pentru problematica socială. Arta occidentală încearcă un dialog obținut prin provocare, prin incitarea la reacție. Proiectul artistic este subordonat unei ideologii militante! Ei bine, aceștia sînt termenii criticilor de artă tot occidentali! Sintagme de care Estul s-a lepădat! Teama de moarte a artei n-a dispărut. Ea îmbracă eventual veșmîntul formalismului. În ce ne privește, un sentiment paradoxal ne încearcă: sîntem damnați să trăim în continuare un « decalaj », un asincronism; dar în același timp această rămînere în urmă conține în ea însăși și sîmburele unui « avans » spiritual; în multe din atelierele noastre s-au petrecut încă acum 30 de ani experiențe care ar putea foarte bine să figureze ca prefețe la experimentalismul internațional de astăzi. Poate că din acest sfîrșit de secol și mileniu vor supraviețui din Europa două dimensiuni ample ale comportamentului artistic: gustul pentru *spectacolul* cultural și jubilația *conștiinței critice*. Prin gustul pentru spectacol, Europa își disimulează tristețile și valorifică confortul; prin conștiința critică își afirmă libertatea cu care traversează propriu-i crepuscul profețit de mai bine de un secol și jumătate ... Dar forța Europei constă în dezinvoltura și luciditatea cu care își trăiește ambele străluciri.

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

cristina panaite

rodica pandele • pictură (simeza)

Evoluţia stilistică a picturii Rodicăi Pandele poate părea neaşteptată la prima vedere . . . Deşi formată în spiritul tradiţiilor solide ale şcolii româneşti interbelice, şi a contactului direct cu opera lui Ressu, mentorul său, pictoriţa urmează de timpuriu calea nu lipsită de asperităţi a regăsirii de sine, îndepărtîndu-se de figurativul descriptiv, spre o imagistică epurată, aflată la graniţele abstractizării, spre o picturalitate ce mizează pe elaborarea compoziţională echilibrată, pe sonorităţi ample, intens saturate. Creaţia sa se ordonează pe mai multe cicluri urmărite cu obstinaţie de-a lungul timpului: « Mitologiile » (dezvăluie o lume fabuloasă, populată de fiinţe stranii, Sînzienele, Vîntoasele, Ielele, Zburătorul, desprinse din miturile autohtone de esenţă folclorică), « Cosmologia » (transmite în configurări cromatice abstacte tendinţa integratoare în fluxul universal) şi « Anotimpurile » (ce dezvăluie crîmpeie dintr-un peisaj imaginar şi privelişti astrale). În dezvoltarea temelor, artista urmăreşte atent procesul devenirii interioare a imaginii. Compoziţiile, desfăşurate în genere pe traiecte spiraloide, pornind de la un nucleu energetic central, surprind diferite ipostaze dinamice: de la mişcarea calmă, a reveriilor senine din peisaje (« Anotimp violet », « Lumină de toamnă ») la dramatismul unor violente încleştări cosmogonice în « Constelaţii » sau la acea mişcare a sufletului « ce încununează ideea » (« Homo cosmicus »). În « Cosmologii » şi în peisajele astrale mai cu seamă este detectabilă o anume aspiraţie recuperatoare de esenţă ontologică — acea « . . . armonie universală căutată şi dorită de om care nu este altceva decît aspiraţia perpetuă de apropiere şi identificare cu acel primordial absolut . . . », nota undeva artista.
Există la Rodica Pandele « o nelinişte mergînd pînă la suferinţă a culorii » (O. Barbosa), un patetism al raporturilor cromatice, al tonurilor pure, al contrastelor puternice de filiaţie fov-expresionistă (cu prevalenţa dominantei albastru/violet), mărturisind un lirism ardent « pentru care bucuria luminii constituie unica speranţă şi unicul liman ».

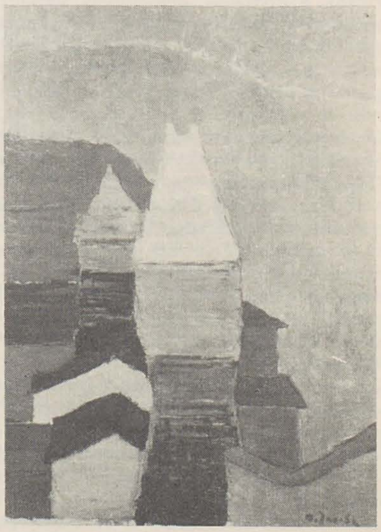
magda isăcescu • grafică (căminul artei, parter)

Venind din teritoriul graficii publicitare, cu un stagiu serios în domeniul tehnicilor gravurii în metal, Magda Isăcescu ne propune în prima sa personală o inserţie într-un figurativ insolit în care enigmaticul se întîlneşte cu anecdoticul, iar plăsmuirilor himerice li se asociază neaşteptate apariţii groteşti, avînd ca loc de întîlnire un spaţiu într-un univers metamorfic, de întrepătrundere a regnurilor, cele mai frecvente mutaţii fiind operate la nivel vegetal/animal.
Reflex al unei maliţiozităţi subiacente, personajele sale: « Indiferenţa », « Lenea », « Frica », « Vidul » (veritabile studii caracteriologice), evoluînd în ipostazele unor actori desprinşi parcă dintr-o sui-generis Commedia dell'Arte, sînt circumscrise unui teritoriu al ambiguităţilor, al deformărilor ce ţin mai mult de o teratologie hazlie, inofensivă, decît de terifiant.
Îndelung exersat în tehnica *aquaforte* şi *aquatinta*, Magda Isăcescu abordează un desen divers, trecînd cu uşurinţă de la linia viguroasă, remarcabilă prin truculenţă (imageriile fantaste ce invocă afinităţi cu grafica lui M. Chirnoagă), la delicateţea « caligramei » poetice, a arabescului floral (ilustraţiile pe marginea poeziilor Magdei Isanos), de la trăsătura ironică-incisivă a seriei « Caracterelor », la ductul gracil, efeminat al portretelor de mici dimensiuni. Desenele în tuş, ale căror notaţii fugare, alerte, comunică imediateţea consemnării în semn grafic a imaginilor mentale, împlinesc ansamblul lucrărilor expuse, oferind imaginea elocventă a unei creaţii ce poartă girul profesionalităţii şi a lucrului bine făcut.

ioan olaru • pictură (căminul artei, parter)

După realizările notabile în domeniul scenografiei de teatru şi film, Ioan Olaru mărturiseşte, în suita de uleiuri expuse în sala de la parter a Căminului Artei, ataşamentul la o pictură de factură intimistă. Temperament liric prin excelenţă, artistul descoperă în imagistica florilor un cadru adecvat discursului interior al sensibilităţii, convertind « vegetalul » într-o veritabilă trăire transpusă plastic.
Urmînd o schemă relativ simplă şi verificată de impostare compoziţională şi uzînd de o « scriitură » preţioasă, calofilă uneori, imaginea se construieşte în jurul unui nucleu central de intensă acumulare cromatică, cel al corolelor broderii ivite din juxtapunerea de tuşe multicolore. O lumină calmă, difuză, tinde să atenueze contrastele, topind contururile într-un ansamblu fumegos. Calitatea superficiei colorate mărturiseşte la Ioan Olaru un minuţios exerciţiu de atelier prin care imaginea se încheagă lent, cu reveniri şi adausuri succesive.

aurel iacobescu • pictură (căminul artei, etaj)



Tinereţea este o stare de spirit care nu se măsoară în numărul anilor. Sîntem tineri atît timp cît în interiorul nostru există acel resort declanşator de energii creatoare . . . o ilustrare convingătoare a acestei afirmaţii ofe-

https://biblioteca-digitala.ro

rind-o creaţia lui Aurel Iacobescu, remarcabilă prin vitalitate şi forţă expresivă, pictorul semnînd şi astăzi, la o vîrstă venerabilă, lucrări de o extraordinară vigoare tinerească.

Născut pe plaiuri constănţene, puţin după începutul secolului, va studia pictura la Roma, în atelierul lui Giovanni Battista Crema şi la Accademia di Nudo între 1938–1939; după debutul promiţător din 1944 va fi prezent de-a lungul anilor, cu regularitate, la manifestările expoziţionale din ţară şi străinătate. Actuala selecţie, adăpostită în spaţiul de la etaj al Galeriei Căminul Artei, cuprinde un număr impresionant de lucrări (ce depăşesc cu mult posibilităţile de expunere ale sălii, reclamînd un spaţiu mai generos) în încercarea de a surprinde coerent diversele secvenţe ale evoluţiei stilului. Astfel, dacă lucrările de tinereţe dezvăluie ataşamentul la figurativul tradiţional al şcolii româneşti interbelice, la o pictură a materialităţii pregnante şi a cromaticii grave, asistăm în timp la decantări succesive, la epurarea formei, limpezirea paletei şi la structurarea unei viziuni sintetice, în care imaginea, renunţînd la detaliul literaturizant, năzuieşte spre echilibru şi simplitate. Există în pictura sa o irepresibilă « nevoie de armonie » ca reflex al unei structuri sufleteşti de tip apollinic, căreia îi corespunde, aşa cum mărturiseşte pictorul, « frumuseţea spectacolului naturii şi al vieţii ». Un univers de eudemonie a formelor în care au fost suprimate contrarietăţile şi excesele — volumele conturate ferm se dezvoltă calm, firesc, urmînd propria legitate interioară. Abordînd cu egală pasiune portretul şi natura moartă, Aurel Iacobescu rămîne însă funciar ataşat de peisaj — priveliştile de la malul mării, ţărmurile aride, cretoase ale arhipelagului grecesc, sau « Veneţiile » sale comunică aceeaşi puritate a sentimentului, aceeaşi compoziţie echilibrată, atmosfera coloristică învăluitoare, menţinută în registrul mediu al paletei refuzînd stridenţele, o materie picturală epurată de orice senzualitate, departe de preţiozitatea aproape petraşchiană a pînzelor de tinereţe.

Actuala selecţie îşi propune să marcheze un capitol într-o biografie artistică pentru înţelegerea căreia credem totuşi că o viitoare expoziţie retrospectivă ar fi revelatoare.

corneliu brăescu ● pictură (galateea)

Prezenţă discretă în viaţa expoziţională, pictorul Corneliu Brăescu ne propune la cea de-a doua expoziţie personală rodul căutărilor din ultimii ani. După o perioadă de cantonare în zona abstracţionismului liric, preocupat de explorarea valenţelor expresive ale culorii, demersul său pictural revine în matca figurativului. A unui figurativ ce oscilează între echilibru şi exuberanţă, între senzualitatea desfăşurărilor cromatice şi temperanţa desenului, între exultările frenetice ale tuşei şi austeritatea unei structuri compoziţionale atent elaborate după regulile secţiunii de aur.

Pictorul îşi supune compoziţiile unui bidimensional sintetic, ale cărui date comunică influenţe ale picturii lui Braque şi Gris, vizibile mai ales în naturile statice, în modul de a compune. Dialogul cromatic se desfăşoară pe contraste de cald-rece, închis-deschis în cadrul dominantei, « în tonuri dense, acordate logic ». Peisajul vine să întregească această nouă prezenţă a pictorului în traseul expoziţional bucureştean, prezenţă marcată de impetuozitatea culorii şi de « luciditatea ordonatoare » în interpretarea datelor realului.

---

mircea doinaru ● doina maria lie ● emanoil mazilu ● pictură (eforie)

Aşezată sub semnul entuziasmului juvenil şi al febrilităţii căutărilor la început de drum, întîlnirea celor trei tineri plasticieni, proaspeţi absolvenţi ai secţiei de pictură a Institutului bucureştean, prilejuieşte o incursiune în teritorii plastice ce trădează fireşti afinităţi reciproce, avînd drept prim punct de convergenţă ancorarea într-un figurativism ce ţine de tradiţia şcolii româneşti de pictură. Pe fundalul unei stilistici comune, ce poartă amprenta poeticii picturale a lui Vasile Grigore, expoziţia celor trei colegi de breaslă oferă imaginea unui prim bilanţ al anilor de studii şi prefigurează în acelaşi timp articularea unor opţiuni proprii, ce se pot constitui în posibile schiţe de profil artistic.

Circumscrisă unui univers intimist, aflat încă pe teritoriul în care raportarea la motiv se face în termenii unei anume cuminţenii gestuale, pictura lui *Emanoil Mazilu* se îndreaptă către modalităţi de expresie lapidară — seria « nudurilor » tratate în registru surdinizat de brunuri teroase şi ocruri stinse, dezvăluie forme sumar construite dar cu o bună ştiinţă a compoziţiei. Mai apropiat structural de stilistica profesorului său, *Mircea Doinaru* foloseşte motivul ca pretext al rezolvării unor situaţii plastice axate preeminent pe raporturi contrastante de culoare. Lucrările expuse mărturisesc o picturalitate decorativă, ce acordă suprafeţelor de culoare pură un loc preponderent în economia ansamblului, iar negrului un rol integrator; o picturalitate pentru care forma caracterizată rapid în planuri ample apare drept atribut al culorii. O scriitură alertă, exuberantă uneori, a cărei aparentă spontaneitate traduce efortul unei îndelungi meditaţii în faţa şevaletului.

MIRCEA DOINARU

DOINA MARIA LIE
EMANOIL MAZILU

Doina Maria Lie compune cu libertate dar şi cu rigoare, abordează forma într-o manieră constructivistă de tip cézannian, elaborînd configurări plastice de o materialitate pregnantă.

Coloritul reţinut, deplasat predilect în zona armoniilor reci, asociat desenului ferm implicat în claritatea construcţiei, răspund unei nevoi de « raţionalitate » de tip clasic.

O expoziţie care, dincolo de seriozitatea demersului şi a calităţii lucrărilor expuse, dovedeşte realele disponibilităţi ale celor trei tineri plasticieni, a căror cantonare de moment în zona unei picturalităţi nespectaculoase nu exclude posibile evoluţii neaşteptate.

https://biblioteca-digitala.ro

NR. 6/7/8 1990
ANUL XXXVII

ARTA

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
DIN ROMÂNIA

AVANGARDA — PRO ȘI CONTRA AVANT—GARDE — LE POUR ET LE CONTRE THE AVANT—GARDE — PROS AND CONS	1	Masă rotundă (I) — București Table ronde (I) — Bucarest Round table (I) — Bucharest	× × × × × × × × ×
	15	Masă rotundă (II) — Oradea Table ronde (II) — Oradea Round table (II) — Oradea	× × × × × × × × ×
	24	Demitizarea avangardei Démythification de l'avant-garde Demythologization of the avant-garde	Radu Procopovici
	25 26 27 30	Instant Installation Institute xxx xxx xxx	Gheorghe Rasovszky Geta Brătescu Constantin Flondor Iosif Kiraly
VIDEOCLIPUL LE VIDÉOCLIP THE VIDEO CLIP	32	Videoclipul (față și profil) Le vidéoclip (face et profil) The video clip (front and side view)	Gheorghe Rasovszky
	34	Elemente pentru o retorică a clipului Eléments pour une rhétorique du clip Elements for a rhetoric of the clip	Alex. Leo Șerban
STUDII DE ISTORIA ARTEI ÉTUDES D'HISTOIRE DE L'ART STUDIES IN ART HISTORY	36	Însemnări despre avangarda românească din anii '20 Notes sur l'avant-garde roumaine des années '20 Notes on the Romanian avant-garde of the '20s	Ioana Vlasiu
	40	Spiritualul și geneza artei abstracte Le spirituel et la génèse de l'art abstrai The spiritual and the genesis of abstract art	Anca Oroveanu
SEMICENTENAR PAUL KLEE 50 ANS DEPUIS LA MORT DE PAUL KLEE SEMICENTENNIAL PAUL KLEE	45	Paul Klee și mișcarea artistică a începutului de veac XX Paul Klee et le mouvement artistique du début du XXe siècle Paul Klee and the artistic movement at the beginning of the 20th century	Amelia Pavel
	47	Klee — romanticul Klee — le romantique Klee — the romantic spirit	Dan Grigorescu
	50	Note despre eidogeneză Notes sur l'éidogenèse On eidogenesis	Alexandru Chira
EXPOZIȚII EXPOSITIONS EXHIBITIONS	52	« 9 + 1 »: o calitate trans-personală « 9 + 1 »: une qualité trans-personnelle « 9 + 1 »: a transpersonal quality	Magda Cârneci
	56	Expoziția națională a tineretului (dezbatere) Exposition nationale des jeunes artistes (débat) National Youth Exhibition (debates)	× × × × × × × × ×
PROFIL PROFILE	60	Un destin: pictorul Cristian Paraschiv Un destin: le peintre Cristian Paraschiv Destiny: painter Cristian Paraschiv	Marin Gherasim
BIENALA DE LA VENEȚIA — 1990 LA BIENNALE DE VENISE — 1990 VENICE BIENNIAL — 1990	62	Bienala văzută din pavilionul românesc (convorbire cu Mircea Spătaru) La Biennale vue du Pavillon roumain (entretien avec Mircea Spătaru) The Biennial seen from the Romanian pavilion (dialogue with Mircea Spătaru)	Adrian Guță
	66	O sărbătoare a spiritului . . . Une fête de l'esprit . . , A joy of the spirit . . .	Coriolan Babeți
JURNALUL GALERIILOR LE JOURNAL DES GALÉRIES ART GALLERIES' REVIEW	70	Rodica Pandele, Magda Isăcescu, Ioan Olaru, Aurel Iacobescu, Corneliu Brăescu, Mircea Doinaru, Doina Marie Lie, Emanoil Mazilu	Cristina Panaite
COPERTA COUVERTURE COVER	I	Bastonul avangardei, 1990 Le bâton de l'avant-garde, 1990 The Avant-Garde's Baton, 1990	Ferenczi Károly
	II	Compoziție, 1929 Composition, 1929 Compozition, 1929	Victor Brauner
	III	Peisaj pe timp de ploaie, 1913 Paysage sous la pluie, 1913 Landscape on Rainy Weather, 1913	Paul Klee
	IV	GO, 1990 (fragment)	Teodor Graur, Iosif Király, Dan Mihălțianu, Wanda Mihuleac

REDACȚIA:
Str. C. A. Rosetti 39, telefon 13.13.80
cod 70205 București 2

ADMINISTRAȚIA:
Uniunea Artiștilor Plastici
str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.73.15; 50.71.80, 71118
București 1, ROMÂNIA

COLECTIVUL REDACȚIONAL:
Dan Grigorescu, redactor șef; Decebal Scriba, redactor șef adjunct; François Pamfil, secretar general de redacție; Călin Dan, Theodor Redlow, Aurelia Mocanu, Adrian Guță, redactori

RESPONSABIL DE NUMĂR:
Adrian Guță

PREZENTAREA GRAFICĂ:
Rodica Rădulescu

PREZENTAREA TEHNICĂ:
Gheorghe Matei

CORECTURA:
Ileana Savu

DIAPOZITIVE COLOR și FOTOGRAFII ALB—NEGRU:
Aurel Gârbovu, Dorel Găină Gerendi, Iosif Király, Gheorghe Rasovszky, Dan Mihălțianu

N.R. Integralitatea predării textelor și imaginilor pentru acest număr s-a realizat la 30 septembrie 1990, din motive independente de voința redacției.

Redacția mulțumește artiștilor și colaboratorilor pentru materialele ilustrative puse la dispoziție

ABONAMENTE
Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la redacția revistei ARTA din str. C. A. Rosetti nr. 39.

ABONNEMENTS/SUBSCRIPTIONS:
Redacția revistei « ARTA », str. C. A. Rosetti nr. 39, 70205 București, sector 2, România

Costul unui abonament: lei 360 anual.

Prix de l'abonnement: 38 US $ 12 numéros (compte 47.61.995.300.6 BRCE, mention spéciale pour la revue « Arta »)
One Year Subscription Rate: 38 US $ (banking account 47.61.995.300.6 BRCE, please specify « for ARTA » magazine)

40541

Lei 72

TIPARUL INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », Calea Șerban Vodă nr. 133—135, București, România

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro